UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

Errancia y estructuras de poder.
La construcción del imaginario andino en
Ricardo Palma y Abraham Valdelomar

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Giovanna Vivianna Arias Carbone

DIRIGIDA POR

María Del Rocío Oviedo Pérez de Tudela

© Giovanna Vivianna Arias Carbone, 2024

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía

Doctorado en Literatura Hispanoamericana

Tesis doctoral

Errancia y estructuras de poder. La construcción del imaginario andino en Ricardo Palma y Abraham Valdelomar

Presentada por

Giovanna Vivianna Arias Carbone

Dirigida por

María Del Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Madrid, 2023

“¿Será el progreso un bien?/ ¿Será un tormento?/ ¡Ay! más parece torcedor impío;/ implacable aguijón del pensamiento,/ que impulsa a caminar, como el judío,/ sin tregua, sin descanso, sin aliento” (José Santos Chocano, 1900, p. 181)

“[...] y al ver que andáis errados y que no pensáis, ante todo, en armonizar vuestras costumbres con la organización política que habéis adoptado, he tenido el valor de decirlo, con riesgo de ofender vuestro orgullo nacional” (Flora Tristán, 1986, p. 3)

“Me gustan los errantes, los personajes en errancia que se alejan de lo natural, lo natal, lo maternal. Me gustan los que miran lo próximo como lejano. Me gustan los que se atreven a deshacer los lazos preestablecidos para establecer otros a su conveniencia” (Akira Mizubayashi, 2019, p. 132)

A mis abuelas

Agradecimientos

Deseo agradecer, en primer lugar, a Rocío Oviedo y a Almudena Mejías, por sus valiosos aportes, por guiar con paciencia mis intuiciones y por apoyarme en los momentos de mayor incertidumbre.

Asimismo, quiero dar las gracias a mis padres, Carlos y Vivianna, y a mi hermano, Cali, por su apoyo incondicional.

Gracias a mi esposo, Ade, por acompañarme en este camino y ser mi gran soporte diario en estos años de investigación.

Y gracias a los amigos que me alcanzaron una frase de aliento, un dato revelador, y que escucharon con paciencia mis progresos: Hugo Martel, Magdalena Zegarra, Francesca Federico, Yan Zhao, Manuel Lizárraga, Santiago Bullard, Paola Yerovi, Maisha Aza, Jimena Leyva y Abel Cisneros.

Índice

Resumen 12
Abstract 14
I. Introducción 16
II. Objetivos 21
III. Fundamentos teóricos y antecedentes 23
1. Cercar la errancia: límites y alcances de un concepto difuso 23
1.1. "Errar" / "Errante": de sujeto marginado a cuestionador 24
1.2. Hacia una filosofía de la errancia 26
2. La errancia y la "cultura del viaje" en América Latina 32
2.1. Demarcar, definir, errar: recorridos en busca de la nación 37
IV. Metodología 42

1. Los proyectos de nación de Ricardo Palma y Abraham Valdelomar: la demarcación del imaginario indígena entre los siglos XIX y XX 54
1.1. Las "tradiciones indígenas" de Ricardo Palma: la mirada puesta en el pasado 61
1.1.1. Las *Tradiciones* como apuesta política en su medio republicano: ecos y silencios sobre la temática indígena 66
1.1.1.1. "Indio extranjero": nacionalismo y alteridad tras el fracaso de la Confederación Peruano Boliviana 67
1.1.1.2. El itinerario político de Palma: periodismo de oposición y militancia 70
1.1.1.3. Palma, escritor: entre la educación y la instrumentalización indígena 75
1.1.1.4. La Guerra del Pacífico y la crisis del observador distante 79
1.1.2. La "tradición indígena" al servicio del nacionalismo criollo 83
1.1.2.1. La libertad compositiva (y sus límites criollos) 87
1.1.2.2. Las fuentes, una navegación errática 92
1.1.2.3. Más allá de lo lúdico: el sentido didáctico 96
1.2. Abraham Valdelomar y su exploración incaísta: una patria hecha de incertidumbre 101
1.2.1. "Yo no soy un impostor": el compromiso patriótico y la búsqueda de una nación descentralizada 103
1.2.1.1. La "patria periodística" y los nuevos sectores 104
1.2.1.2. "Ese duro y grato papel del peregrino": las giras nacionales 110
1.2.1.2.1. El nuevo artista como un "obrero de pensamiento" 111

1.2.1.2.2. La errancia como camino 117
1.2.2. *Los hijos del Sol*, hacia una estética de lo nacional 121
1.2.2.1. ¿Un incaísmo artificioso?: el arte indígena como catalizador 123
1.2.2.1.1. El incaísmo modernista y la fórmula de un arte nuevo 129
1.2.2.2. Las fuentes "profanadas" de la historia andina 136
1.2.2.3. La misión de educar: una didáctica contra el conformismo 140

2. El errante como marginado: mendigos, ociosos, criminales y otras formas de "equivocar" el camino 144
2.1. El bien común contra la individualidad errante. Una lectura de las "tradiciones indígenas" desde la crisis económica del siglo XIX 146
2.1.1. El Inca Garcilaso y la economía incaica, un discurso contra la ociosidad y el vagabundeo 149
2.1.2. La exaltación del trabajo colectivo. Puentes, calzadas y acueductos para domesticar el "desierto andino" 152
2.1.3. La condena del indio colonial: ambición y movilidad social 161
2.2. La "patria obrera" de Abraham Valdelomar: cuando el indio errante es un desterrado 174
2.2.1. El obrero como ideal ciudadano: un nuevo discurso contra la ociosidad 175
2.2.2. El indio republicano, un desposeído 179
2.2.3. Desmontar el dentro/fuera: la naturaleza como centro de poder 183
2.2.3.1. La naturaleza y la libertad 184
2.2.3.2. La naturaleza como refugio sagrado 188
2.2.3.3. La naturaleza como fuerza 193
2.2.4. Traición y ambición. El errante maldito de *Los hijos del Sol* 194

3. Un heroísmo fuera de los márgenes: ¿rebeldía o ideal patriótico? 205
3.1. Los rebeldes de Palma. La exaltación del patriotismo indígena cuando amenaza la revolución 206
3.1.1. La nación estática y el indio "desubicado" 208
3.1.2. El líder prehispánico y la obediencia como esencia nacional 213
3.1.2.1. "Prestigioso y omnipotente soberano": la recreación del Inca como figura tutelar 214
3.1.2.2. El ejército incaico y las tribus rebeldes 218
3.1.2.3. El líder incaico ante la Conquista 220

3.1.3. La rebeldía colonial y el sentimiento antihispanista 222
3.2. El héroe emancipado de Valdelomar: un artista indígena y errante 233
3.2.1. La invención artística, un valor nacional 235
3.2.2. El artista peruano: auténtico y errante 238
3.2.3. El músico errante de *Los hijos del Sol* y los caminos del arte original 242
3.2.3.1. La libertad fundamental del artista, una búsqueda incesante 244
3.2.3.2. Dos estados del artista genial: el insilio y la errancia 248
3.2.3.3. El errante y su "glorioso peregrinaje": la trascendencia de un arte original 256

4. Mujer y errancia. El lugar de la peruana andina en el proyecto de nación 262
4.1. La imagen de la mujer indígena en las *Tradiciones*: mediadora por el bien común o condenada errante 264
4.1.1. Mujeres públicas, mujeres privadas. La ideología de la domesticidad cuando el país demandaba trabajadoras 265
4.1.1.1. "La pluma y la aguja no se excluyen": la voz de las intelectuales 269
4.1.2. Bellas, virtuosas y estáticas: la mujer incaica mistificada 272
4.1.2.1. "La achirana del Inca", la mujer como intermediaria 272
4.1.2.2. "Palla-Huarcuna", la mujer maternal contra la mujer errante 275
4.1.2.2.1. Madres y educadoras 275
4.1.2.2.2. La cautiva, una errante incaica excepcional 278
4.1.2.3. "Hermosa entre las hermosas", la imposibilidad de abandonar la mitología 281
4.1.3. "La victoria de las camaroneras", la mujer indígena y el trabajo femenino 284
4.1.4. La libertina condenada 289
4.1.5. Religiosas o supersticiosas: la religión como camino de ciudadanía 292
4.2. Las "hijas del Sol" y su naturaleza errante. Representaciones de lo femenino andino en los cuentos incaicos de Valdelomar 299
4.2.1. Madre o guerrera: ¿dos tipologías andinas en conflicto? 299
4.2.1.1. La patria maternal. El legado de Mama Ojllo 303
4.2.1.2. El legado de Mama Guaco: la mujer guerrera 309
4.2.2. La feminidad sagrada de las vírgenes del Sol: la mujer prohibida 313
4.2.3. La *femme fatale* andina, una mujer fuera de los márgenes 316
4.2.3.1. "Chaymanta Huayñuy", el caso de la "Eva andina" 320

4.2.3.2. “Los ojos de los Reyes”: la mujer extranjera y su alteridad múltiple 323
4.2.3.3. “La Luna se enseñoreó”. De la protección solar al misterio de la deidad femenina 328

5. Errancia, extranjería y alteridad en las representaciones del judío errante andino 333

5.1. El mito del eterno caminante ante la alteridad difusa. Un análisis de “Un judío errante en el Cuzco” 335
5.1.1. De los orígenes del mito bíblico a la tradición peruana 336
5.1.2. Más allá del antisemitismo: la alteridad múltiple del extranjero 341
5.1.2.1. Errar en tiempos de crisis: contexto de pobreza y enfermedad 344
5.1.2.2. La sombra del conquistador 347
5.1.3. Recalibrar las distancias (o errar hasta la lejanía cultural) 350
5.1.3.1. La cultura inaccesible: barbarie, oralidad y superchería 354
5.2. La nación guiada. El líder mesiánico de *Los hijos del Sol* frente a la amenaza extranjera 359
5.2.1. El líder “inmigrante” de “Los hermanos Ayar”. Cuando el conquistador no es un invasor 360
5.2.1.1. Negociar con la barbarie 364
5.2.1.2. El líder como visionario 368
5.2.1.3. La amenaza de la tiranía. Ayar Cachi como un antecedente del peruano “gamonal” 370
5.2.2. El “éxodo sublime” de “El camino hacia el Sol”: desarraigo y redención 373
5.2.2.1. La composición de un “ejército de vencidos” 374
5.2.2.2. ¿La fe inquebrantable? Del dios protector al dios ausente 380
5.2.2.2.1. El dios castigador y la traición de Atahualpa 381
5.2.2.2.2. La intuición del dios desconocido 384
5.2.2.3. Errar como (anti)destino: la muerte que libera 386

6. Conclusiones. Errantes en la patria joven: ¿líderes, apátridas o condenados? 393

Bibliografía 402

Resumen

La noción filosófica y filológica de "errancia", por su propia cualidad para captar lo que está en movimiento, emerge como una herramienta útil de aproximación al periodo formativo peruano desde una literatura ansiosa por asir un medio profundamente heterogéneo, culturalmente disperso y políticamente fragmentado. Ricardo Palma y Abraham Valdelomar, dos de los escritores peruanos más implicados en la edificación de un proyecto de nación a través de una escritura totalizadora y multiforme, representan testimonios sucesivos e interconectados de aquel dinamismo impulsado por la necesidad de las élites letradas de circunscribir el dentro/fuera de la patria en una época atravesada por el desconcierto político, económico y social. De ese modo, en la presente tesis, que lleva por título *Errancia y estructuras de poder. La construcción del imaginario andino en Ricardo Palma y Abraham Valdelomar*, analizamos cómo sus personajes alejados por voluntad o imposición del centro de poder hacen las veces de guías por una parte fundamental de los itinerarios nacionalistas de ambos autores: la construcción de un espacio simbólico de existencia para el sujeto indígena, el gran "errante" de la patria peruana entre los siglos XIX y XX.

Para ello, examinamos, en el primer capítulo, las aproximaciones de ambos autores al concepto de "otredad" ligado al sujeto indígena desde una escritura políticamente comprometida, y guiada a la selección y/o reconstrucción de un imaginario andino. En los capítulos sucesivos, distinguimos entre cuatro imaginarios asociados a la dicotomía entre la errancia, con sus espacios de fuga y "desiertos" de lo nacional; y la creación de centros estables, con sus posibilidades de integración y búsquedas de lecciones en el pasado nacional, que subyacen en las obras indianistas. Estos son la marginalidad o vagabundeo como contracara de la estabilidad económica; la insurgencia

individual y/o colectiva como resistencia a proyectos políticos coloniales o neocoloniales; la disidencia femenina como incursión "rebelde" de la mujer en el espacio público; y las nociones de "extranjería", "desarraigo" y "lejanía cultural" relacionadas a la pérdida del lugar social frente al anhelo de un destino colectivo a través del imaginario universal del judío errante.

Este recorrido por los distintos imaginarios nos permite advertir una división fundamental entre los respectivos proyectos indianistas de Palma y Valdelomar. Por una parte, las denominadas "tradiciones indígenas" de las *Tradiciones peruanas* (1872-1910) plantean una equiparación entre "errancia", como desplazamiento físico y simbólico, y "desubicación" o descentramiento desde una intención didáctica por contener el deseo latente de libre exploración y renuncia al lugar social entre los sectores subalternos tras la Independencia. En este caso, el errante se recrea como un enemigo del orden social que debe ser reencaminado por medio del carácter moralizante de una literatura que aboga por las jerarquías, y la perspectiva de una nación estática y cerrada. Por su parte, la "errancia" aparece en *Los hijos del Sol* (1921) como un concepto esencial para la creación de una estética nueva para el devenir nacional. La figura del errante indígena se eleva desde el estado de condena hacia la consolidación de un sujeto emancipado del poder hegemónico capaz de dirigir el futuro de su patria y revertir un pasado de injusticias. De ese modo, la errancia admite un potencial transformador gracias a un discurso literario que, aunque todavía marcado por la contradicción y la ambivalencia, apuesta por expandir el campo de las posibilidades nacionales.

Palabras clave: Ricardo Palma, Abraham Valdelomar, imaginarios nacionales, representación indígena, errancia, estructuras de poder

Abstract

The philosophical and philological notion of "wandering", due to its own quality of capturing what is in motion, emerges as a useful tool to approach the Peruvian formative period from a literature eager to grasp a deeply heterogeneous, culturally dispersed and politically fragmented environment. Ricardo Palma and Abraham Valdelomar, two of the Peruvian writers most involved in the construction of a national project through a totalizing and multiform writing, represent successive and interconnected testimonies of that dynamism driven by the need of the literate elites to circumscribe the inside/outside of the homeland at a time crossed by political, economic and social confusion. Thus, in this thesis, which is titled *Wandering and power structures. The construction of an Andean imaginary in Ricardo Palma and Abraham Valdelomar*, we analyze how their characters, removed by will or imposition from the center of power, act as guides through a fundamental part of the nationalist itineraries of both authors: the construction of a symbolic space of existence for the indigenous subject, the great "wanderer" of the Peruvian homeland between the 19th and 20th centuries.

To this end, we examine, in the first chapter, the approaches of both authors to the concept of "otherness" linked to the indigenous subject from a politically committed writing, and guided to the selection and/or reconstruction of an Andean imaginary. In the following chapters, we distinguish between four imaginaries associated with the dichotomy between wandering, with its spaces of escape and "deserts" of the national; and the creation of stable centers, with their possibilities of integration and searches for lessons in the national past, which underlie the Indianist works. These are marginality as the opposite side of economic stability; individual and/or collective insurgency as resistance to colonial or neocolonial political projects; female dissidence as a "rebellious"

incursion of women into public spaces; and the notions of "foreignness", "uprootedness" and "cultural distance" related to the loss of social place in the face of the desire for a collective destiny through the universal imaginary of the wandering Jew.

This journey through the different imaginaries allows us to notice a fundamental division between the Indianist projects of Palma and Valdelomar. On the one hand, the so-called "indigenous traditions" of the *Tradiciones peruanas* (1872-1910) propose an equation between "wandering", as physical and symbolic displacement, and "dislocation" or decentration from a didactic intention to contain the latent desire for free exploration and renounces the social place among the subordinate sectors after Independence. In this case, the wanderer is recreated as an enemy of the social order that must be redirected through the moralizing character of a literature that advocates hierarchies, and the perspective of a static and closed nation. For its part, "wandering" appears in *Los hijos del Sol* (1921) as an essential concept for the creation of a new aesthetic for national development. The figure of the indigenous wanderer rises from the state of condemnation towards the consolidation of a subject emancipated from hegemonic power capable of directing the future of his homeland and reversing a past of injustice. In this way, wandering admits a transformative potential thanks to a literary discourse that, although still marked by contradiction and ambivalence, is committed to expanding the field of national possibilities.

Keywords: Ricardo Palma, Abraham Valdelomar, national imaginaries, indigenous representation, wandering, power structures

I. Introducción

Guillermo Nugent (2016) ha señalado que "hubo algo errado, muy errado en la gestión de la República que llevó a muchísimos peruanos en el siglo XX a un destino errante" (p. 12). Con ello, establece un vínculo preciso entre los orígenes de la nación independiente, y los dos significados de la palabra "errar", el de "fallar" y el de "vagar"[1], los cuales, a su vez, se fusionan y derivan en un equivocar irrevocablemente la ruta nacional. Es imposible determinar las posibilidades de un destino colectivo distinto, de mejor planificación, capaz de revertir el escenario político centralizado y de profunda exclusión sobre el que se edificó el país. Sin embargo, como apunta José Luis Rénique (2016), sí se puede rastrear la búsqueda del "alma nacional", real o imaginada, que emprendieron los intelectuales en la segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX, quienes elevaron la exploración a un "ejercicio de articulación" con el propósito último de "avistar un espacio de redención" (p. 23).

Si bien estas reflexiones forman parte de la cada vez más estudiada relación entre literatura de viajes y la construcción del sentimiento nacional en América Latina —la cual se ha abordado desde múltiples disciplinas, tales como la historia, la geografía, las ciencias sociales o la literatura—, dirigen nuestra atención hacia uno de sus campos menos sondeados, el de la *errancia*, entendido a grandes rasgos como "una modalidad particular del viaje que hiciera del mismo desplazamiento incesante una finalidad", tal y como definieron Cècile Quintana y Céline Gilard (2020, p. 3). El interés que ha

[1] Como destacan Cècile Quintana y Céline Gilard (2020), "errar" posee una doble etimología latina producto del entrecruzamiento entre *itinerare* ("viajar") y *errare* ("equivocarse") (p. 3). Ello se refleja en los distintos significados que agrupa el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, donde "errar" indica equívoco: "No acertar algo", "faltar a alguien, no cumplir con lo que se le debe"; pero también remite al desplazamiento físico o mental: "andar vagando de una parte a otra", "dicho del pensamiento, de la imaginación o de la atención: divagar" (RAE, 2022, p. 23.6). La presente tesis recoge esta interrelación entre viaje y equívoco, dado que el desplazamiento errante se percibe como un mecanismo de alerta frente a un problema estructural y sus formas de expulsión de aquello que se resiste a ocupar un determinado lugar en su medio social.

despertado el tema de la errancia en los últimos años —prueba de ello son el libro *Breve elogio de la errancia* (2019) de Akira Mizubayashi y la reciente tesis doctoral *Cartografías de la errancia: un itinerario por los territorios del deseo* (2021) de Alessandra Sapoznik— surge porque, a diferencia a otras formas de desplazamiento, la errancia anhela la libertad frente al orden social impuesto y la composición de nuevas reglas de acción desde fuera de las estructuras de poder, de modo que suele estar asociada con la resistencia de los sectores marginados de una sociedad en tensión. Según reflexionó Emilie Ieven (2017), esta cualidad desestabilizadora se debería a que solo lejos de un espacio regulado se es capaz de divisar un escenario utópico y de cuestionar las antiguas formas de relación con el entorno. En ese sentido, mapear la errancia, valga el oxímoron, puede ser un modo de superar la división fundamental entre el centro y la periferia, que sigue marcando la pauta de los estudios peruanos, para aventurarnos hacia el terreno de lo desconocido y *lo posible* en una época aficionada a la idea de frontera nacional, como lo es el periodo formativo.

Pese a su naturaleza transformadora y a los valiosos esfuerzos por hacer de la errancia una herramienta de pensamiento crítico en la literatura latinoamericana[2], el valor que se ha otorgado a la noción en nuestro campo sigue siendo tan vago y aleatorio como lo es el propio desplazamiento del errante por definición. Entonces, nos surgen las siguientes preguntas: ¿Cómo encaja la errancia a través de la literatura en un tiempo dominado por lo jerárquico y lo doctrinario, como la post-Independencia peruana, cuando

[2] Testimonio de ello es el Seminario de Literatura Hispanoamericana del Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos de la Université de Poitiers "Escrituras y sujetos errantes en la literatura latinoamericana" (2019), el cual ha dado lugar a publicaciones como el volumen "Sujetos y escrituras de la errancia en América Latina" (2020), coordinado por Cècile Quintana. Dicho seminario propone diversas líneas temáticas asociadas al motivo de la errancia, tales como "escrituras errantes", "figuras de la errancia" "errancias/errores", "errancia del cuerpo/de la mente", "raíces/huellas", "sujetos nómadas", "error/norma /creación", "errancia/exilio", "errancia/memoria" o "errancia/encierro" (2019). Asimismo, en su artículo "Errancia, viaje y migración en la narrativa peruana del siglo XXI" (2019), Eva Valero contempla esta vertiente viajera en la literatura actual peruana.

la ficción asume como rol principal cercar los límites de la patria? ¿Acaso puede ser el personaje errante una suerte de héroe redentor o está condenado a ser un paria desplazado? Estas son algunas de las cuestiones a las que intentamos dar respuesta en la presente investigación al abordar la dicotomía errancia/estructuras de poder en dos autores emblemáticos y movidos por el ímpetu integrador de lo nacional, Ricardo Palma y Abraham Valdelomar. Ello es posible porque la errancia, como parte del imaginario que regula la acción social, adopta múltiples connotaciones en las obras donde ambos escritores abordan una temática indígena, acorde a sus deseos de articular el dentro/fuera de la patria en construcción.

Ahora bien, el interés por adentrarnos en el terreno de lo posible en ambos autores no estuvo motivado, en un primer momento, por aquellas sugestivas apreciaciones de índole sociológica y/o filosófica. Se debe a un primer hallazgo que los escasos trabajos sobre la obra incaísta de Valdelomar no han pasado por alto: la insistencia en el adjetivo "errante" para retratar a distintos personajes en el conjunto de cuentos *Los hijos del Sol*. Esta observación nos condujo, asimismo, al que consideramos el gran tema del libro, el viaje incierto y sus metáforas. Debido a una investigación previa de la obra del Inca Garcilaso de la Vega, quien se preocupó por remarcar los obstáculos de un libre desplazamiento en tiempos de predominio incaico, y la condición de despojamiento u orfandad que conllevaba el vagabundeo en el espacio andino en sus *Comentarios reales* (1609); y al estudio permanente sobre la obra ficcional y no ficcional de Valdelomar, pudimos reconocer la posibilidad de una trasgresión deliberada en la creación de un imaginario andino por parte del escritor iqueño respecto de la cual merecía la pena profundizar.

Con el deseo de comprender los alcances de la creación de varias tipologías del "indio errante" hacia principios del siglo XX, consideramos provechoso establecer un contraste entre dicha construcción y el imaginario andino vigente en el periodo. Ricardo Palma, como forjador de una conciencia nacional y proclamado padre de las letras peruanas, nos ofrecía una doble posibilidad: por un lado, releer una parte de su obra generalmente relegada por la crítica que, sin embargo, fija la perspectiva sobre el indígena peruano hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el corpus indianista[3] de sus *Tradiciones peruanas*; por otro, estudiar el trasfondo ideológico en su ideal de una nación homogénea en el proceso de construir un imaginario andino desde una perspectiva predominantemente criolla[4], donde el "otro" se figura a partir de una serie de cualidades

[3] A lo largo de esta tesis, preferimos utilizar "indianista", "indígena" o "incaico" (de corresponderse con el periodo) antes que "andino" por lo difusa y compleja que puede resultar esta última expresión todavía en debate; no obstante, la tradición interpretativa admite expresiones como "cultura andina", "imaginario andino" o "andinidad" debido a la dificultad para reemplazarlas por otras, tal y como aclara Eduardo Kingman (1992, p. 18). De ese modo, emplearemos el adjetivo "andino" para aludir a cuestiones del territorio, prácticas o construcciones imaginadas, sin una intención reduccionista de todo lo que implica el concepto de "lo andino", el cual, para Alberto Flores Galindo (1986), debe abarcar tanto la historia antigua de los pueblos ubicados en las proximidades de la cordillera de los Andes como sus conflictos sociales, políticos e ideológicos a lo largo del tiempo. Así lo explica el reconocido historiador:

> ¿Qué es lo andino? Antes que nada, una antigua cultura, que debería ser pensada en términos similares a los que se utilizan con los griegos, los egipcios o los chinos; pero para ello hace falta que este concepto por crear se desprenda de toda mistificación. La historia ofrece un camino: buscar las vinculaciones entre las ideas, los mitos, los sueños, los objetos y los hombres que los producen y los consumen, viven y se exaltan con ellos. Abandonar el territorio apacible de las ideas desencarnadas para encontrarse con las luchas y los conflictos, con los hombres en plural, con los grupos y clases sociales, con los problemas del poder y la violencia en una sociedad. Los hombres andinos no han pasado su historia en un museo imposible. (Flores Galindo, 1986, p. 12)

Asimismo, cabe puntualizar que, aunque Jorge Basadre (1947) llegó a aludir el fuerte interés de la post-Independencia por la temática incaica como un primer indigenismo, la mayor parte de los autores prefirieron referirse todavía a un incaísmo (Méndez, 2000, p. 31). De manera más reciente, Arcadio Bolaños (2021) fijó en Palma el paso de un incaísmo a un indianismo y, posteriormente, a un indigenismo. En esta tesis aludimos a un incaísmo tanto en Palma como en Valdelomar, el cual, a su vez, concebimos como parte de una literatura indianista.

[4] El término "criollo" posee una extensa tradición. Según la pesquisa cronológica que realizó José Juan Arrom (1951), lo criollo, que en el siglo XVII diferenciaba a españoles peninsulares de aquellos nacidos en América —es decir, estaba ligada a una cuestión de origen muy concreta—, adquirió un nuevo sentido cultural y político en relación con el patriotismo americano durante las guerras de independencia. Para el siglo XIX, el término sumó el sentido que predomina hasta la actualidad relacionado con "lo americano esencial" (p. 272). En este periodo, surge la "novela criolla", el "drama criollo" y el "escritor criollista" (p. 271). De manera más reciente, Mariana Rosetti ha seguido desgranando las distintas formas del término "criollo" y sus implicaciones en América Latina en su colaboración dentro del *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* (2021). Sobre la base del trabajo de David Solodkow y Juan Vitulli (2009), quienes organizan el análisis del discurso criollo en series temporales y lo relacionan, como Arrom, con un directo anhelo independentista en el siglo XIX, Rosetti nos ayuda a profundizar en las

o defectos que determinan su grado de pertenencia a la nación peruana en relación a paradigmas como el "sujeto laborioso" o el "indio sumiso". En ese sentido, y respaldados por los múltiples factores que advierten sobre un legado intelectual entre Palma y Valdelomar[5], optamos por una perspectiva contrastada donde la errancia puede significar marginalidad, extranjería, condena, rebeldía, pero también libertad, heroicidad o utopía.

De ese modo, esta tesis representa el anhelo de conectar nuestros antiguos intereses en el campo de los estudios peruanistas con nuevas posibilidades de exploración teórica sobre la búsqueda pertinaz de una utopía nacional. Es, asimismo, una oportunidad para relacionar los universos colindantes de dos autores cuyo estudio comparado permite rescatar temas olvidados y retomar algunas de las facetas más paradójicas de la sociedad peruana de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, como la trasgresión entre la búsqueda de un orden estable o la herencia colonial de una sociedad de castas en el Perú republicano. Finalmente, esta tesis es un viaje personal por comprender los orígenes contradictorios, la segregación institucionalizada y el sentimiento de desubicación identitaria que sigue determinando el rumbo incierto de nuestro país.

---

connotaciones nacionalistas del término. La autora reúne importantes categorías críticas, tales como "patriotismo criollo" de David Brading (1991) o "conciencia criolla" (1998) de Mabel Moraña, para subrayar que el criollismo que se gesta luego de 1830 en América posee una cierta continuidad con las problemáticas de los criollos durante el virreinato relacionado al sentimiento de orfandad frente a España. Asimismo, la autora destaca el profundo dinamismo del discurso criollo ligado a distintos órdenes simbólicos que impide concebir "lo criollo" como una construcción estable. Como explica Gonzalo Portocarrero (2007), en el Perú del siglo XIX, Palma reproduce y consolida una identidad criolla que concibe como base de una esencia nacional, y cuyo sello diferenciador es el privilegio y la trasgresión:

> La emergencia de una cultura criolla entendida como la base de un mundo social en que la autoridad es muy débil y la impunidad prácticamente total, resultando de todo ello una brecha entre el plano de las leyes y el de las costumbres. Para decirlo de otra manera, Palma crea un sujeto colectivo cuyas condiciones de existencia emergen en el siglo XIX pero que es dado por vigente, ya en la época colonial. (párr. 13)

[5] Si bien no era común encontrar instancias de relación entre ambos autores, cada vez se toman más en cuenta los nexos entre sus vidas y obras. Por ejemplo, el artículo "Dos centenarios para recordar: vínculos entre Palma y Valdelomar" (2019), de Manuel Pantigoso, destaca los paralelismos en los proyectos literarios, tales como el acercamiento a lo nacional, la creación de una escritura poliédrica, el sentido de innovación artística, el trabajo crítico o, incluso, las estrategias de "blanqueamiento social". Asimismo, en 2021, el Instituto Cervantes de Praga organizó el evento virtual "Encuentros con la literatura: Ricardo Palma y Abraham Valdelomar".

II. Objetivos

A la luz de las reflexiones anteriores, nuestro objetivo central es establecer un vínculo novedoso entre la noción filológica y filosófica de "errancia", y la construcción de estructuras de poder a través de la demarcación de un imaginario andino por parte de Ricardo Palma y Abraham Valdelomar. Es decir, a partir del debate político-literario de dos autores fundamentales en la búsqueda de una conciencia nacional cohesionada, y que emprendieron el vuelo errante del creador que diseña los límites simbólicos de una sociedad todavía en gestación, nos trazamos el propósito de rastrear cómo se construye y modifica el dentro/fuera de lo nacional a lo largo de sus obras indianistas.

Para ello, hemos establecido los siguientes objetivos específicos. En primer lugar, deseamos demarcar los límites y alcances del motivo de la errancia dentro del ejercicio de articulación nacional en la literatura peruana, no a través de una pesquisa exhaustiva del término y sus derivaciones, sino por medio del análisis de los diversos imaginarios que adoptan la errancia y sus personajes ambivalentes frente a la edificación de centros estables. Hemos ubicado cuatro imaginarios que consideramos importantes para repensar procesos históricos y construcciones simbólicas fuertemente instaurados en la sociedad peruana, así como para ahondar en los simbolismos en torno a la renuncia, la condena y la reconfiguración identitaria. Estos son la marginalidad, la rebeldía, la disidencia femenina, y la extranjería o el desarraigo. Esta restricción conceptual y teorización desde múltiples disciplinas tiene el propósito añadido de abrir una línea de análisis para futuras investigaciones del concepto en el periodo u otros contextos latinoamericanos.

En segundo lugar, estudiamos la noción de "errancia" desde la intención didáctica de contener el deseo latente de libre exploración y renuncia al lugar asignado entre los sectores relegados tras la Independencia, tal y como reflejan, sobre todo, las *Tradiciones*

peruanas de Ricardo Palma. Ello implica traslucir la equiparación entre "errancia" y "desubicación" o descentramiento al estudiar las representaciones del sujeto indígena que se desplaza física y/o simbólicamente frente a un centro de poder creado o reproducido a través de la ficción. En este caso, proponemos que el errante se figura, por norma general, como antagonista del orden social, por lo que es redirigido por medio del carácter moralizante de una literatura defensora de las jerarquías, y la perspectiva de una nación estática y cerrada que resulta conveniente para los intereses del sector criollo.

Por último, y a través de un permanente contraste con la visión del tradicionalista limeño, exploramos la "errancia" como un concepto fundamental en la creación de una estética nueva para el país a través de *Los hijos del Sol* de Abraham Valdelomar. Aunque dominado por un carácter ambivalente, el escritor eleva la figura del errante indígena desde el estado de condena hacia la consolidación de un sujeto emancipado del poder hegemónico capaz de dirigir el futuro de su patria ideal. De ese modo, sostenemos que la errancia admite un potencial creativo gracias a una literatura que apuesta por expandir el entorno de las posibilidades nacionales por medio de la celebración de sus orígenes incaicos y su espíritu múltiple.

III. Fundamentos teóricos y antecedentes

Dada la naturaleza híbrida del tema, tomamos impulso de un enfoque multidisciplinario, que abarca la filología, la filosofía, la historiografía, la crítica literaria, y las ciencias sociales, guiado a establecer el nexo fundamental entre el personaje *en errancia* y el eje social respecto del cual fija la propia distancia que lo define.

1. Cercar la errancia: límites y alcances de un concepto difuso

En principio, no es una novedad que el adjetivo "errante" se ha convertido en el *cajón de sastre* de la crítica ante una multitud de desplazamientos vinculados tanto a un estado de desterritorialización, como de existencia descentrada o de desubicación existencial. Así, sintagmas como "el alma errante", "el autor errante", "la escritora errante" o "el artista errante" —este último explícitamente referido por Valdelomar en cuentos y crónicas— aluden a destacados intelectuales convertidos en auténticos trotamundos, aunque también pueden hacer referencia a una vida intelectual nómada en formatos, géneros y/o ideas políticas. Aquel exceso de usos y significados no representa un verdadero problema para nuestra investigación, dado que la resistencia a la definición unívoca es, justamente, lo que convierte al recorrido errante en el tiempo y el espacio de las posibilidades dentro un medio social que se pretende inamovible, pero cuya característica es, por excelencia, la indefinición. Sin embargo, antes de estudiar la errancia en el contexto peruano, es preciso establecer qué involucra ese *andar por libre* frente a un sistema, sus espacios circunscritos y sus reglas de acción. Para ello, creemos conveniente hacer un repaso por las definiciones de "errar" y "errante" registradas entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XX, así como por las aproximaciones filosóficas alrededor del concepto de "errancia" que fundamentan nuestro análisis.

1.1. “Errar” / “Errante”: de sujeto marginado a cuestionador

Empecemos por cotejar las definiciones de “errar” registradas en el *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (NTLLE) para arriesgar un conjunto de acepciones y sus variaciones connotativas en la línea de tiempo. Hacia finales del siglo XVIII, la Real Academia Española (RAE) agrupaba los usos más convencionales. En primera posición, aparece el sentido que prevalece hasta nuestros días como el más popular, el de “equivocarse”, aunque con el añadido de una cierta intencionalidad: “obrar con error, o equivocación, teniendo y reputando por verdadero lo falso, lo incierto por cierto; y al contrario lo falso por verdadero, y lo cierto por incierto” (NTLLE, 1780, p. 423.2). Una segunda acepción es “no acertar, no lograr bien y cumplidamente lo que se dice, o hace; como: errar el blanco, el tiro, errar la respuesta de lo que se pregunta” (NTLLE, 1780, p. 423.2). Un tercer significado registra “errar” como una forma de insurrección ante un orden jerárquico al que se debe respeto: “Faltar a lo que se tiene como precisa obligación, contravenir a lo que se debe; como a los preceptos de Dios, o de la Iglesia, a la obediencia del Príncipe, y así otras cosas” (NTLLE, 1780, p. 423.2)[6]. Se puede notar que el vínculo entre “errante” y “rebelde” no solo era posible, sino que servía en el habla popular para acusar a los blasfemos e insurgentes; ello guardaría relación, como desarrollaremos más adelante, con el hecho de que el errante hacía mucho que había dejado de ser el santo ermitaño del Medievo para pasar a ser juzgado desde el deseo de favorecer la vida en sociedad, lo cual marcó el devenir del término hasta bien entrado el siglo XX. El significado que remite al “vagabundeo” aparece recién como una cuarta acepción y no presenta mayor detalle, aclaración o ejemplo: “andar vagando sin saber el camino” (NTLLE, 1780, p. 423.2). Este último encuentra su correlato en “errabundo”, sustantivo

[6] En las ediciones de 1884 y 1914 de la Real Academia Española, todavía se destaca la desobediencia como uno de los significados de “errar”: “faltar a lo que uno está obligado a hacer u observar” (1884, p. 444; 1914, p. 426.2).

que describe a aquel que "anda vagando de una parte a otra, sin tener asiento en parte alguna" (NTLLE, 1780, p. 423.2). Por su lado, el adjetivo "errante" engloba todos los significados del verbo "errar": "Errado, sin acierto, inconstante, vagante, y nada seguro" (NTLLE, 1780, p. 423.2)[7].

En el siglo XIX, sobresalen algunas especificaciones alrededor de "errancia" dirigidas a determinadas poblaciones marginadas, las cuales se añaden a los sentidos usuales de equívoco, pérdida del camino o sublevación. En 1846, según el *Nuevo diccionario de la lengua castellana* de Vicente Salvá, "errar" podía aludir también a "perder la mujer su honor, prostituirse" (p. 465.1); en 1853, el *Diccionario Enciclopédico de la lengua española de Gaspar y Roig*, influido por el espíritu cientificista de la época, recogía como segunda acepción del adjetivo "errante" una explicación sobre las sociedades nómadas:

> Epíteto aplicado a las tribus bárbaras de ciertos países, que ya con tiendas portátiles, ya vivaqueando a la intemperie, vagan de comarca en comarca, sin domicilio fijo, manteniéndose de la caza y la pesca, a falta de los productos espontáneos de la naturaleza. (p. 884.3)

Llegado el siglo XX, se agrega a los sentidos anteriores una connotación menos negativa, más ambigua en todo caso, que se nutre de la literatura del Renacimiento y el Siglo de Oro. Por un lado, en el *Gran diccionario de la lengua castellana de autoridades* de Aniceto de Pagés (1904), se hace referencia al poeta Ulises como un "errabundo" (o "errante"): "Este Ulises anduvo errabundo, o por el mar, perdido por otros diez años (Juan de Mena)"; por otra parte, "errar" cobra un matiz tan negativo como lo es "ofender,

[7] Con el tiempo, "errabundo" se convierte en sinónimo y cede su definición a "errante". De hecho, para 1803, la Real Academia Española considera "errabundo" como "lo mismo que errante" (1803, p. 365.1).

agraviar", según el uso de Cervantes en el Quijote: "[…] que todo ha de ser errar vos y perdonaros yo?" (p. 1035.1). No fue hasta el año 1925 cuando se registró la posibilidad de la errancia mental o imaginativa, ya que, "errar" significa, asimismo, "divagar el pensamiento, la imaginación" (RAE, 1925, p. 509.2).

Esta gama de significados ha operado de modo acumulativo más que selectivo; ha oscilado entre el sentido peyorativo cuando se emplea, por ejemplo, para discriminar a cierto sector de la población, y el positivo, cuando se equipara el deambular a un estado de divagación reflexiva o de creatividad. Se trata de significados, en apariencia, discordantes asociados al viaje individual o colectivo; no obstante, prevalece un factor común a todas las épocas y a casi todos los sentidos: la existencia de un *orden de las cosas que se subvierte,* porque, en cada uno de los casos registrados, hace falta una estructura respecto de la cual vagar, fallar, contrariar o reinventar.

1.2. Hacia una filosofía de la errancia

Esta perspectiva de la errancia que enfrenta el libre desplazamiento a un orden social ha sido abordada por la filosofía contemporánea y cobra cada vez mayor relevancia entre la crítica literaria. Francia, la tierra del *flâneur* y del paseante solitario[8], es uno de los lugares más seducidos por el concepto en las últimas décadas, como se puede apreciar en el siguiente recuento sobre los principales postulados, y las diferencias entre la noción filosófica de "errancia" y el mero acto de errar.

Hervé Bonnet (2008), desde un enfoque filosófico abstracto, explica que el motivo evoca, desde el comienzo, un movimiento libre, imprevisto, que huye y burla por adelantado todo intento de regular o circunscribir su espacio de acción. Advierte, en esa

[8] Nos referimos al libro de Jean-Jacques Rousseau, *Las ensoñaciones del paseante solitario* (1782).

medida, que cualquier esfuerzo de definición conduce a un irremediable fracaso. Aun así, vence sus prejuicios para arriesgar una hipótesis amplia, donde la errancia aparece como un síntoma del sistema, como la crisis del viajero con pretensiones de descubridor que ha perdido la fe en el conjunto de leyes y convenciones. Ello, lejos de limitarse a una estrategia escapista, deriva en un estado de emancipación, en una sacudida esencial que consigue hacer frente a una determinada situación (Bonnet, 2008). Y ese remover un cierto estado de las cosas conduce a Bonnet a pensar que la errancia supera al simple y genérico acto de errar. De hecho, convertiría en trascendental la acción de errar, porque "l'errance est l'émancipation d'errer. L'errance comme la 'mouvance', la 'résonance', témoigne (et c'est pourquoi il y a symptôme...) d'un bougé fondamental et essentiel trahissant une 'situation' médiane indécise entre l'actif et le passif" (Bonnet, 2008, p. 1). Una auténtica "situación", para Bonnet, sería el conjunto de normas insostenibles y tendencias ideológicas que necesitan ser expuestas y modificadas a través de la escritura.

Akira Mizubayashi (2019), crítico japonés especializado en la Francia del siglo XVIII, reflexiona, en clave ensayística, alrededor del concepto de "errancia" como parte de una experiencia tan íntima como social. Propone que la errancia es un estado de alejamiento identitario, que depende de la distancia frente a lo nacional, y que se origina en el anhelo personal y la conversión de un hombre en un ser "sin ataduras entregado a sus combates solitarios" (2019, p. 15). Así desarrolla el escritor estas ideas:

> Es este esfuerzo de ausencia voluntaria, de *desarraigo querido*, de distanciamiento activo con respecto a su medio que aparece siempre natural, es, pues, esta manera de *alejarse de sí mismo* —aunque solo fuera momentánea y provisionalmente—, *de separarse de lo natal, lo nacional*, y de lo que, más en general, le ancla a una estrechez identitaria, es eso sobre todo lo que yo llamaría *errancia*. Ese impulso fuera de sí, ese proceso hacia la alteridad, ese ejercicio de alejamiento y no de proximidad es seguramente una experiencia

> digna de asimilarse a la *errancia*, porque en el momento en que se pasa a la acción nunca se sabe hacia dónde, hacia qué lugar agradable o peligroso nos está arrastrando. (Mizubayashi, 2019, pp. 110-111; nuestros subrayados)

Tal y como se aprecia, el "errante" puede asemejarse a un paria desterrado o luchar por una causa social mayor; nada está fijado en sus motivaciones salvo su vínculo conflictivo con todo aquello que implica "lo nacional", que se percibe como sinónimo de destino social y lo moviliza hacia una suerte de exilio interior, también conocido como "insilio". Asimismo, Mizubayashi (2019) subraya que la errancia puede ser una "experiencia dolorosa de exclusión, de un duro aislamiento" (p. 30), de modo que experimentar ese intenso malestar proporciona una convicción intrasmisible.

El pensador japonés coincide con Bonnet (2008) en percibir en el errante a un ser único, indeterminado y que trasciende su entorno gracias a la errancia. Según apunta Mizubayashi (2019), el errante puede percibirse como un "ser singular, completamente singular, pero lo indefinido de su existencia de errante, sin raíz, invita a cualquiera a colmar esta indefinición a costa de uno mismo" (p. 20). Errar se convierte, entonces, en una elevación espiritual que posiciona al sujeto por encima de sus circunstancias para abandonar la propia cultura (p. 116); de esa forma, la errancia marca también "un nacimiento, la revelación de un mundo distinto, de una vida diferente" (p. 93).

Quintana y Gilard (2020), quienes han estudiado el tema en el medio hispanoamericano, aventuran una conceptualización más aterrizada en nuestro campo, la cual relaciona el concepto con la *pérdida forzosa y permanente de la patria*. Para las críticas —como para Mizubayashi (2019)— el personaje errante no tiene posibilidad de retorno una vez cruzada la línea del desarraigo y se ve condenado al desplazamiento continuo. Este es un aspecto clave para diferenciarlo de otras modalidades de viaje más

estudiadas en el periodo, como el exilio, puesto que, incluso si el exiliado comparte un hondo sentimiento de desarraigo con el errante, se distingue de este por mantener latente la posibilidad de regresar a su tierra de origen; el errante, en cambio, "se vería condenado a desplazarse continuamente por tener vedado el acceso a un lugar donde pudiera de nuevo echar raíces" (Quintana y Gilard, 2020, p. 4).

Asimismo, Quintana y Gilard (2020) diferencian el acto de errar de la noción filosófica de "errancia" por el factor espacio/tiempo. Según explican, cuando pensamos en la acción de errar, persiste la sombra de una ruta perdida o de una vereda abandonada hacia la cual el personaje puede volver a dirigirse; del mismo modo, aplicamos una noción lineal del tiempo que asocia el camino perdido con una temporalidad que se dilata más allá de lo necesario. En la errancia, en cambio, nos adentramos en una *temporalidad paralela o circular* que amplía el campo de lo posible, y aleja al personaje de la realidad conocida, con sus rutas, sus caminos y sus "pérdidas" de tiempo. Esto se debe a que el errante habita un desierto, real o simbólico, donde "la pérdida de referencias espaciales y por consiguiente sociales y/o humanas se ve asimilada a la amenaza de una pérdida de identidad, de disolución del ser en el desierto de su propia errancia" (Quintana y Gilard, 2020, p. 4).

La idea del desierto del errante nos invita a pensar en la emblemática figura del judío errante y su eterna condena, pero debemos recordar que son, en realidad, dos las grandes figuras de la errancia para el mundo occidental, aun con sus diferencias históricas esenciales. La primera es el judío Abraham y la segunda es el griego Ulises:

> Les deux grandes figures de l'errance sont, pour le monde occidental, le juif Abraham et le grec Ulysse. Or ce que nous pouvons retenir de ces deux figures, par delà leurs différences historiales essentielles, est l'élément commun de leurs errances. En effet, qu'il

> soit minéral (sable) ou liquide (eau) l'élément de l'errance est toujours un désert. Le désert est le "lieu" par excellence de l'errance. Dès lors, soit nous restreignons l'errance à un univers géographique bien particulier et, privant la plupart des hommes de cette expérience, nous la rendons du même coup contingente; soit, puisqu'à l'évidence l'errance n'est pas réservée aux hommes du désert ou au navigateurs, il faut alors penser que notre monde est un désert, et pour ce faire appréhender de façon métaphorique ce dernier terme. (Bonnet, 2008, p. 1)

Pero aquel desierto metafórico no implica de manera forzosa un estado de desorientación. Aparece al renunciar, o al ser expulsado de un marco regulado y de una realidad anterior, que no en todos los casos deviene en una condición de condena —como sí en el mito cristiano del judío errante—, sino que puede ser un nuevo entorno de creación, capaz de ofrecer respuestas innovadoras y de trazar senderos. De esa manera, tal y como recalcó Alexandre Lamounier (1997), esta "búsqueda de un lugar aceptable" se relaciona con un "espacio intermedio [que] corresponde en realidad a un tiempo intermedio, una temporalidad que podría describirse como flotante" (p. 20).

Emilie Ieven (2017), por su parte, se concentra más en la cualidad creadora del personaje que trasciende su condición errante. Propone que la errancia posee un "potencial utópico" que surge por la capacidad de este movimiento (el deambular) para cuestionar las formas de relacionarse con el entorno, con lo cual abre un vínculo fundamental entre espacio y utopía. No obstante, Ieven (2017) nos anima a expandir la idea de utopía en términos de una sociedad ideal para entenderla, también, como un poder de ruptura y cuestionamiento (p. 9). Así, la errancia, como aventuran Quintana y Gilard (2020), "ya no definiría el espacio de una amenaza física y/o ontológica sino al contrario, abriría un espacio de serenidad, vagabundeo y meditación" (p. 5). Las consecuencias son redentoras frente al medio abandonado, ya que ese "negarse a 'entrar en vereda', […]

significaría abocar a un bienestar individual prometedor de mayor emancipación colectiva" (Quintana y Gilard, 2020, p. 5).

Finalmente, Sapoznik (2021), en su reciente tesis doctoral *Cartografías de la errancia: un itinerario por los territorios del deseo*, nos ofrece una elocuente reflexión que engloba los aspectos que acabamos de esbozar:

> Errancia. Palabra polisémica, escurridiza, móvil, seductora por todo lo que es capaz de sugerir y, a la vez, causante de un desasosiego en quien la escucha, porque alude también a la experiencia de desarraigo, de sentir que se habita un no lugar. Pero, sobre todo, la errancia es portadora de cierta rebeldía, y no se deja aprehender fácilmente. Errar es perderse, es no fijarse, es moverse. En ese tránsito, es posible que uno termine encontrándose a sí mismo, o que encuentre un nuevo camino. Errar es buscar un lugar y no encontrarlo, es andar en círculos y no llegar a ninguna parte. Es una manera de viajar y de encontrarse con el desconocido. Errar es también equivocarse, cometer un error. Errante es el refugiado que se juega la vida en un barco en el Mediterráneo, o el apátrida que no es reconocido en ninguna parte. El mar, el desierto o la ciudad son los sitios de la errancia. Errar es estar a la deriva, geográfica y/o psíquicamente. (pp. 15-16)

A lo largo de esta tesis, ahondaremos en los alcances de este potencial de reconducir una sociedad desde la divagación y la renuncia, que nos ayuda a repensar procesos históricos en tensión e imaginarios fuertemente instaurados por personajes fuera de la realidad y sus convenciones. Por lo pronto, basta tener claro que la errancia es un concepto difuso que no pretendemos capturar en una sola definición. Para ello, proponemos tratar la "errancia" como un tema o un motivo, no como un concepto fijo asociado a un modelo de desterritorialización particular. Así, un "peregrino" puede ser un errante por el hecho general de "que anda por tierras extrañas" (RAE, 2022) o un llamado "nómada", que "está en constante viaje o desplazamiento" (RAE, 2022). Importa

menos la motivación inicial que se le adjudique al personaje que la *fuga* de su lugar social, su *reclamo* frente a lo nacional, o el *potencial liberador* que puede llegar a experimentar en el tránsito entre lo conocido y lo posible.

2. La errancia y la "cultura del viaje" en América Latina

Entonces, el motivo de la errancia se resiste, por su propia naturaleza inquieta, a mimetizarse con un tiempo y un espacio, así como a cobrar una sola forma discursiva. Mientras atraviesa distintas épocas, el errante adquiere nuevos disfraces, simbolismos y formas de interacción con un centro social. Sin embargo, como advierte Mizubayashi (2019), sí existen determinados contextos histórico-políticos que promueven la aparición de un personaje errante en la ficción como mecanismo para *salirse* de un sistema de poder, con lo cual el crítico otorga a la caracterización una "capa política profunda" (p. 21), quizá inconsciente. Ello se debe a que, como plantea para el caso del Japón postbélico, el "personaje en *errancia*" sería "un indicio discreto, el efecto inesperado de una reflexión exigente sobre la situación problemática del individuo" (Mizubayashi, 2019, p. 21)[9]. Uno de esos contextos se halla en la América Latina de las postrimerías del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, cuando surge la convergencia, casi paradójica, entre el tema del viaje como parte de un discurso edificador desde las élites poderosas de las distintas naciones y el deseo transformador del pensamiento utópico.

[9] Muzubayashi (2019) explica cómo el estado de errancia (o el simple deseo de errar) opera como la proyección de un contexto sociocultural y político en crisis. Propone, por ejemplo, que la aparición de figuras errantes en el cine de Akira Kurosawa, específicamente en *Sanjuro* y *Yojimbo*, respondería a la "reflexión exigente sobre la situación problemática del individuo en la sociedad" (p. 21) en tiempos en que "Japón acababa de salir de una época extremadamente convulsa, cuando la ratificación en junio de 1960 del Tratado de Seguridad Nipoamericanondo [y] el paisaje político de desencanto surgido tras el desastre de las protestas estudiantiles y sindicales" (p. 21). El samurái errante, sin amo ni rumbo, lleva el nombre de *ronin* en el país asiático y es definido por Muzubayashi (2019), como "alguien que anda, que va a no se sabe dónde, puesto que nada le retiene, nada le ata a un lugar fijo" (p. 16).

Ahora bien, volver sobre el campo de los viajes en la región nos enfrenta a algunas dificultades de índole genérica que debemos considerar al encajar el tema de la errancia y sus reclamos en esta tradición de por sí compleja. En principio, aunque es innegable que el viaje como tema está cobrando una relevancia inaudita en América Latina y que existen a la fecha numerosos estudios que así lo demuestran[10], el debate en torno a sus límites como género o motivo se mantiene abierto. Beatriz Colombi (2004), en una apuesta por expandir los horizontes del viaje más allá de determinados subgéneros y enfoques, aclaró, en *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1905*), lo siguiente:

> No se trata tan solo de un antiquísimo género literario o discursivo, de un copioso imaginario privilegiado y alimentado por la ficción o de una práctica ligada a la ciencia y a la expansión territorial de Occidente. Encubre un universo al que solo podemos aludir como cultura: la cultura del viaje, cuyo estudio admite un haz de perspectivas heterogéneas. (p. 13)

El historiador Luis de Albuquerque (2011) comparte esta visión amplia cuando adscribe como parte de la tradición tanto a obras en las que el viaje es una parte del tema como a aquellas en las que constituye un motivo literario:

[10] Beatriz Colombi (2004) destacó, en su libro, la poca crítica dedicada al viaje en la literatura de América Latina en el momento de publicación. Mencionó artículos aislados como los de Estuardo Núñez, "Lo latinoamericano en otras literaturas" (1972), y de Margarita Pierini, "La mirada y el discurso: la literatura de viajes" (1994). Actualmente, podemos sumar nuevos y notables trabajos, como la tesis doctoral de Federico Guzmán Rubio, *Los relatos de viaje en la literatura hispanoamericana: cronología y desarrollo de un género en los siglos XIX y XX* (2013); el libro de Vanesa Miseres, *Mujeres en tránsito: viaje, identidad y escritura en Sudamérica (1830-1910)* (2017); o los volúmenes *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino* (2008), coordinado por Sonia Mattalia y Pilar Celma; V*iaje, exilio y migración: miradas desde la literatura, la cultura y las ciencias sociales* (2018), coordinado por Cecilia Quintana y otros; y *Más allá de la frontera: migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas* (2019), coordinado por Carmen Luna y Rocío Hernández.

> una epopeya, una comedia, una novela o un relato breve, por ejemplo, en cuyo esquema narrativo intervenga un viaje (en forma de peregrinación, de expedición, de travesía, etc.), tiende a clasificarse en la categoría general de libro o literatura de viajes. (p. 18)

Asimismo, Federico Guzmán Rubio (2013), en su tesis doctoral sobre la literatura de viajes en América Latina, alerta sobre la importancia de sumar enfoques a una tradición que ha tendido a la "conformación literaria o imaginaria de las tierras que se visitan y describen" (p. 15). Según expresa, es necesario el viraje crítico hacia el observador, y no solo al objeto de estudio o el texto que resulta de la experiencia viajera, porque el relato de viajes ofrece más información sobre su enunciador que sobre la tierra y la cultura descritas, y mucho más sobre la conformación imaginaria que sobre la realidad objetiva (pp. 18-23). Dichas aproximaciones nos permiten adentrarnos en la cultura del viaje con gran libertad, y poder abordar, asimismo, sus sentidos metafóricos más allá del viaje fáctico y la perspectiva unilateral del viajero que construye un relato sobre un espacio y sus habitantes. Finalmente, como nos recuerda Quintana (2018), "el viaje es una palabra polisémica que nos proyecta más allá de la literalidad" (p. 17).

Aun así, no olvidemos que la relación entre viaje y ficción, desde el punto de vista occidental, se funda en el continente con las primeras expediciones europeas —de hecho, siguiendo la premisa de Edmundo O'Gorman (1995), a través del viaje se inventó América—, y se consolida con las indagaciones geográficas y sociales por el territorio en el siglo XIX, de modo que suele asociarse a formatos específicos, tales como la crónica o el diario de viajes[11]. Como sostiene Quintana (2018), "América se convirtió desde el principio en la textualidad de las crónicas, por eso cabe interesarse en esta dimensión del

[11] Aquello dio lugar al extensísimo corpus de crónicas virreinales compartido por España y América Latina. Esta doble herencia histórica, como ha destacado Guzmán Rubio (2013), revela un vínculo inquebrantable entre ambos lados del Atlántico, pero también un esfuerzo constante de diferenciación (p. 1).

viaje como relato y ya no solo como desplazamiento" (p. 22). Sin llegar a encontrar una limitante en ello, Sapoznik (2021) lleva estas modalidades más tradicionales del viaje hacia el terreno indómito de la errancia a través de una oportuna resemantización cuando adjudica a los primeros viajeros europeos en el "Nuevo Mundo" el ingreso hacia "la gran ruta de la errancia en la modernidad" (p. 52):

> La errancia que se inaugura es la que, en el español de la época, se llamará "pasar a las Indias". Esta expresión encierra la rotundidad del descubrimiento: por un lado, el territorio pasó a llamarse "Indias Occidentales" […]; por otro, esto una imprime una apertura radical en la mentalidad europea. Se trata, en realidad, de un nuevo mundo, como si al mundo conocido, siguiendo a Montaigne, "le hubiera nacido otro". (Sapoznik, 2021, p. 51)

Como puntúa la especialista, además de establecer un nuevo itinerario que extiende las principales rutas hacia los cuatro puntos cardinales, estos viajes representan una experiencia radical de alteridad (Sapoznik, 2021, p. 50). La ruta colombina trajo consigo la exploración sobre la propia identidad del viajero, la cual se relaciona con el espacio de ambigüedad reflexiva en el estado de errancia:

> Esta experiencia [el viaje] que siempre supuso la radical transformación de nuestras culturas (y aún de la cultura misma) adquiere, al inicio de la época moderna, una novedad fundamental […]. El viaje de antaño permite que se cumpla el doble mandamiento principal de la cultura: salir del encierro de la comunidad (la prohibición de la endogamia, del incesto) y fusionarse con el otro, vecino o distante (mandamiento de la exogamia). Pero ahora el otro es radical: el descubrimiento del "Nuevo Mundo" implica una reflexión nueva sobre la propia condición. (Sapoznik, 2021, p. 38)

En este proceso de reconfiguraciones hacia adentro y hacia afuera, se modifican también los propios instrumentos de navegación y se suman dimensiones simbólicas a la escritura que deriva de la experiencia viajera. Aquel razonamiento conduce a Sapoznik (2021) a expandir, todavía más, el campo de la cultura del viaje, al fusionar la idea de "mapa" —con toda su intención de inmutabilidad— con una ficción en movimiento: "En la cartografía caben ensayos, conjeturas, afirmaciones, pero también *pentimenti*, ficciones e incluso fabulaciones que se distancian de esa realidad a la que atribuimos un carácter duradero, estable y lineal" (p. 35). Y ese convertir en inestable la propia ruta de navegación nos acerca a "la cualidad fundamental de todas las formas de errar, de desplazarse, migrar, exiliarse o vagar por las ciudades" (Sapoznik, 2021, p. 35).

Con todo, la errancia coincide, en términos generales, con una amplia "cultura del viaje" en América Latina, pero no depende de determinadas tipologías, formatos, perspectivas o ideologías. Esta es la base que nos permite concebir como un viaje errante en nuestra investigación al recorrido de un personaje solitario que sufre una sacudida identitaria y se aleja de su sociedad, como en el caso de un líder indígena rebelde; el éxodo de una multitud que abandona su realidad conocida con la esperanza de fundar un nuevo orden social, como se representa a los incas ante la Conquista en *Los hijos del Sol*; la vida desde los márgenes en la existencia urbana de un paria desplazado, como en el caso de personajes expulsados del sistema económico; o, incluso, el vuelo imaginativo de un escritor que cartografía su sociedad o diseña una distinta desde una literatura de corte nacionalista, como hacen los propios Palma y Valdelomar. Con estas ideas de base, podemos dirigir nuestra plena atención a la post-Independencia de América Latina, el segundo gran hito histórico que convierte la relación entre literatura y viaje en una experiencia de radical transformación íntima y social.

2.1. Demarcar, definir, errar: recorridos en busca de la nación

Vanesa Miseres (2017), continuando los esfuerzos de Colombi (2004) por abrir una línea de investigación sobre la estrecha ligazón entre la historia de América Latina y el viajero intelectual, nos ayuda a comprender que el viaje fue, por antonomasia, el medio para buscar la esencia de lo nacional. Para Miseres (2017) el viaje propició la reflexión distante sobre la propia identidad, el contraste entre realidades, y la reedificación del espacio físico y simbólico del territorio tras las luchas independentistas. No obstante, y pese al afán por alcanzar "lo propio", la mirada foránea y el modelo de escritura europea prevaleció entre la mayoría de los viajeros latinoamericanos. Mary Louise Pratt (1997), en *Ojos imperiales*, *literatura de viaje y transculturación* —texto imprescindible para estudiar el motivo del viaje en América Latina en los siglos XVIII y XIX—, desvela el imperialismo ideológico que predominaba en la perspectiva de los exploradores escritores, quienes, motivados por las tendencias cientificistas o intereses económicos de la época, perpetuaban un eurocentrismo perceptible en una retórica de herencia colonial que se puede entender como un nuevo descubrimiento del territorio americano. De esa manera, el viaje seguía respondiendo, muchas veces, a un afán expansionista y segregacionista, que percibía su propio medio como un entorno inhóspito y exótico por "aprehender, delimitar y clasificar" (Miseres, 2017, p. 27)[12].

Perú, como otras naciones latinoamericanas, se formaba desde una literatura que alentaba el deseo de asir un medio complejo y heterogéneo por parte de intelectuales más o menos alineados al poder de turno en una época en que ubicarse era un modo de afrontar lo que Arturo Uslar Pietri (1996) denominó como "angustia ontológica" (p. 252), ese sentimiento que hacía oscilar al criollo entre el destierro y la conquista. Ya fuera que se

[12] Para profundizar sobre este aspecto, se puede revisar el trabajo de Estuardo Núñez, *Viajes y viajeros extranjeros por el Perú: apuntes documentales con algunos desarrollos histórico-bibliográficos* (2013).

hallaran inmersos en el viaje real por el territorio o que proyectaran su anhelo errante en la creación de un personaje *descentrado*, los intelectuales ensayaban nuevas formas discursivas para lo nacional al mismo tiempo que reflexionaban sobre sus sentimientos de desubicación identitaria. De hecho, como destaca Pablo Macera (1999), la noción de "viaje" fue clave para hacer frente a temas fundamentales como la naturaleza, las costumbres locales y la situación de la mayoría indígena (p. 57). Este último aspecto es, precisamente, en el que nos centramos en esta investigación.

La necesidad de ejes referenciales hace que se perciba la realidad como caótica e inconsistente, e, incluso, sin una identidad clara, porque, como advierte Nugent (2016), "erróneamente se asume que la falta de líneas demarcatorias equivale a la desorientación" (p. 52). Esa urgencia por *definir y controlar* el territorio de manera estable consolidó el viaje como parte de una tradición temática "engendrada y transmitida" por las élites criollas (Miseres, 2017). No obstante, la literatura de viajes, aunada a la búsqueda de lo nacional, no necesariamente propició una lectura maniquea de la realidad, sino que permitió abarcar el espíritu contradictorio y fluctuante de los autores de la época. Más allá del origen social o las motivaciones, el tema del viaje otorgó un nuevo valor a la individualidad reflexiva que, en determinados casos, pudo propiciar nuevos vínculos no solo con el espacio, sino también con la población que los habitaba. De ser vista como algo "moralmente pernicioso y socialmente corrosivo", en contraposición a la opinión tutelada que se disfraza de "sentido común" (Nugent, 2016, p. 112), la experiencia íntima del viajero abrió paso a una "perspectiva experimentalista para abordar los conflictos políticos", en una época en que el término "empírico" poseía una "connotación peyorativa y descalificadora"[13] (Nugent, 2016, p. 113).

[13] De hecho, "empírico" se empleaba para aludir a los médicos que ejercían sin estar en posesión de un título (Nugent, 2016, p. 113).

La relevancia que adquiere la figura del aventurero decimonónico, aquel que buscaba contrarrestar el tedio y la rutina con el "motor de la aventura" (Nugent, 2016, p. 11), es un ejemplo de ello. Frente a otras formas de viajes donde hay algo previamente "errado" y el grupo afectado es la mayoría desplazada —como en el caso de migraciones por guerras, fenómenos naturales, persecuciones o pérdidas de tierras—, el aventurero revela una "urgencia de crecimiento no satisfecha en el presente" que habita (Nugent, 2016, p. 11). Este tipo de viajes suele tener un "valor iniciático" antes que una real necesidad de movilidad, y el viajante puede saciar una gran curiosidad sin perder, por ello, el apego a su lugar de origen (Nugent, 2016, p. 11). El estado de errancia no encaja, por sí mismo, con esta forma de viaje privilegiado. Aun así, el aventurero puede superar su vínculo superficial con el espacio y adquirir, a través del conocimiento amplio del mundo que se ha recorrido, una nueva comprensión de la realidad, como en el caso del líder indigenista peruano Juan Bustamente (1808-1868), quien se jactaba de haber dado la vuelta al mundo dos veces. Según reflexiona Nugent (2016), "conocer el mundo en el sentido más amplio le reforzó la empatía" (p. 12) y lo convirtió en un aliado de los campesinos de Huancané en sus demandas al Estado. La desidentificación consciente con un centro social poderoso habría sido lo que permitió a Bustamante abandonar la mirada imperialista y adoptar el vuelo utópico del errante que cuestiona las viejas estructuras sobre las que se erige lo nacional.

Asimismo, la errancia encuentra su versión citadina en la figura del *flâneur* por las grandes urbes de América Latina, la cual traza nuevas formas de reconocimiento del entorno y sus problemas, ya no a través de territorios "inhóspitos" por demarcar o viajes alrededor del mundo, sino mediante una modernidad contradictoria y desigual. Como

explica Sapoznik (2021), este personaje —surgido en la Francia del siglo XIX[14]— parte del eje político que articula la noción de "ciudad" para "proyectar y fundar […] una metrópolis heterogénea, que engendra a la vez al individuo contemporáneo y a la masa" (p. 65). La transformación que alcanza esta "ruta urbana" puede llegar a ser todavía más extrema que el desplazamiento por un territorio indefinido, pues el movimiento abarca también la temporalidad, y ese estado de observación de las ciudades acerca al caminante a la "errancia reflexiva" (Sapoznik, 2021, pp. 69-70).

Por todo ello, el viaje real y/o simbólico forjó en el país el "peculiar ensamblaje de imaginación e ideología, de ficción y comprobación empírica" (Rénique, 2016, p. 25). Más importante, alentó, en determinados casos, los espacios de fuga y facilitó la continuación en la búsqueda de un camino hacia la "*'salvación nacional'* […], con todo su sentido de urgencia, con toda su heterogeneidad y sus entrecruzamientos" (Rénique, 2016, p. 25). Apelar a la figura que se desplaza fuera del espacio regulado o renuncia a ciertos ideales de la utopía republicana es una de las formas más genuinas de superar aquel trance, en tanto el personaje consigue acercarse a lo "otro", lo descentrado, que también forma parte de la nación que se construye desde las élites letradas.

En ese sentido, las tentativas de viaje como promesa iniciática —o de reiniciación colectiva— son las que reflejan con mayor naturalidad un movimiento permanente de búsqueda y hacen frente a lo que Nugent (2016) explicó como la paradoja de un universo dinámico que se intenta retener (p. 12). La errancia en el periodo formativo llega a ser, desde nuestra perspectiva, el instinto de supervivencia del intelectual peruano que mejor

[14] Como explica Katherine Villa Guerrero (2020), si bien el término surge entre los siglos XV y XVI para referirse al paseante por las calles de una ciudad, fue en el siglo XIX cuando Walter Benjamin elevó su significado y le adjudicó el carácter liminal de quien recoge con su mirada los extremos desconocidos de una ciudad (p. 151). En *El libro de los pasajes*, Benjamin (2005) alude a este personaje como una suerte de héroe citadino que transita sin rumbo por las calles de París para develar los subrepticios de la ciudad moderna, sus lógicas de consumo y la cultura de masas.

se enfrenta a aquella aparente contradicción, porque, si el viaje tiene algo de *antidestino,* la errancia es su manifestación más radical.

IV. Metodología

Con el propósito de acotar el campo de estudio, la presente tesis se sitúa en el periodo formativo peruano; más precisamente, entre los años 1872 y 1921, fechas de publicación de la primera serie de las *Tradiciones peruanas*, de Ricardo Palma, y la colección de cuentos *Los hijos del Sol*, de Abraham Valdelomar, respectivamente. Alentados por una perspectiva historiográfica, tratamos el periodo como un solo bloque que está caracterizado, en términos amplios, por la búsqueda optimista de un ideal republicano. Carmen McEvoy, en su clásico y controvertido libro *La utopía republicana* (2017), evalúa en detalle la evolución político-ideológica durante la formación de una experiencia republicana "original y contradictoria" (p. 372). Esta demarcación de menos de un lustro (1871-1919) distingue hasta cinco momentos políticos distintos y sucesivos: el modelo patrimonialista, caracterizado por la prosperidad y el autoritarismo; el republicanismo cívico, con sus intentos de civilizar espacios públicos; el nuevo modelo republicano-conservador, surgido tras la Guerra del Pacífico; el discurso republicano conservador y excluyente, impuesto por un civilismo aliado con el militarismo a principios del siglo XX; y, finalmente, el proceso de caída del republicanismo cívico, en 1919, tras un siglo de reformulaciones (McEvoy, 2017, p. 376). Desde un enfoque que se centra, precisamente, en el viaje empírico e intelectual por el "verdadero Perú", Rénique (2016) desplaza la etapa formativa unos años después de la establecida por McEvoy, entre los años 1881 y 1932, es decir, desde el nacionalismo surgido en la post Guerra del Pacífico hasta los tiempos de la revista *Amauta*, final del oncenio del presidente Augusto Leguía.

Con ello, no negamos que el motivo de la errancia pueda rastrearse a lo largo de toda la literatura nacional, dado que los desplazamientos individuales y colectivos son

determinantes para la historia del país. Sin embargo, creemos que posee una especial capa política y social en el entorno formativo que aún necesita ser estudiada desde las propias características del periodo, cuando los intelectuales peruanos experimentaron la necesidad de aprehender el espacio físico y simbólico, y "ubicar" en él a la población peruana, de modo que dotaron sus trabajos de un fuerte sentido colectivo, comprometido y aleccionador[15]. Además, como explica Cecilia Méndez (2000), se adjudica al objeto literario la cualidad de reunir lo heterogéneo y reconducir la subjetividad del lector a través de una sensibilidad que difícilmente alcanzaría la historiografía por sí sola (p. 28). Ello se debe a la estrecha relación entre la literatura y la construcción de imaginarios nacionales, o "comunidades nacionales" en términos de Benedict Anderson (1990). Bronislaw Baczko (1991), en su libro *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, nos ayuda a comprender el valor de una "conciencia colectiva" que se sostiene en determinadas representaciones imaginarias estimulada por fines prácticos, sobre la base de que "el hecho social es fundamentalmente simbólico" (1991, p. 22):

> Para que una sociedad exista y se sostenga, para que pueda asegurarse un mínimo de cohesión, y hasta de consenso, es imprescindible que los agentes sociales crean en la superioridad del hecho social sobre el hecho individual, que tengan, en fin, una "conciencia colectiva", un sistema de creencias y prácticas que unen en una

[15] Creemos importante diferenciar el sentido de la errancia en determinados imaginarios y tratar con orden las preocupaciones particulares de cada tiempo. Por ejemplo, Antonio Cornejo Polar (1996) nos dejó un importante legado crítico al estudiar el descentramiento que experimenta el sujeto andino que migra del campo a la ciudad en el contexto de las grandes olas migratorias en el país; sin embargo, su análisis aborda aspectos que remiten a una coyuntura posterior incompatible con las representaciones del sujeto indígena en las obras de Palma y Valdelomar, dado que el crítico se centra en el discurso y el lugar de enunciación del propio migrante mientras que nosotros abordamos la errancia como parte de un proceso de gestación de discursos nacionalistas construidos desde las élites letradas. Pese a esta distancia, concebimos el trabajo de Cornejo Polar como una invitación para llevar a cabo esta investigación. Por mencionar otro ejemplo menos evidente, sería también factible examinar el significado del motivo de la errancia en la obra de Julio Ramón Ribeyro, pero nos toparemos con que su exploración sobre la pérdida de un centro social se "contamina" de una filosofía de corte individualista, a ratos nihilista, y una noción muy diferente del "destino" del que tenía un personaje influido por el positivismo y la noción de desarrollo social en el siglo XIX.

> misma comunidad, instancia moral suprema, a todos los que se adhieren a ella. […] En la mayor parte de las representaciones colectivas no se trata de una representación única, de una cosa única, sino de una representación elegida más o menos arbitrariamente para significar otras y para impulsar prácticas. (1991, p. 21)

Baczko refuerza, de igual modo, la idea de que el imaginario de nación, ligado a una identidad colectiva basada en creencias, historia, mitos fundacionales, visiones de líderes y toda clase de símbolos constitutivos de lo nacional, "provoca la adhesión a un sistema de valores e interviene eficazmente en el proceso de su interiorización por los individuos, moldea las conductas, cautiva las energías, y llegado el caso conduce a los individuos a una acción común" (1991, p. 30).

Acorde a estas ideas, nos acercamos a la literatura del periodo formativo como un caso paradigmático de *fijación o creación de valores colectivos*. Ya fuera para colaborar con las élites gobernantes, desafiar sus itinerarios políticos o aventurar un nuevo rumbo ideológico, los intelectuales se posicionaban sobre los principales debates que competían al bloque nacional. De igual modo, adoptaban un rol pedagógico ligado a la construcción de identidades que nos permite leer las obras de Palma y de Valdelomar como vehículos para inculcar nacionalismo en una época en que los límites de la nación imaginada estaban aún por definir, y en la que los derechos y deberes de la población constituían un debate abierto. Por todo ello, la errancia opera en esta investigación como un *motivo arbitrario* capaz de propiciar un esquema interpretativo de la construcción de una identidad andina en una situación social específica: la búsqueda de un pasado prestigioso mientras se adhiere al "otro" a la nación peruana en formación.

Para ello, hemos restringido el corpus textual a las ficciones indígenas o indianistas en las *Tradiciones peruanas*, y los cuentos incaicos que conforman *Los hijos*

del Sol. En el primer caso, contemplamos tanto tradiciones que tienen lugar en tiempos incaicos como en la época colonial y republicana, debido a que solo así podemos conseguir una visión cabal del indígena en la obra del tradicionalista, quien tiende a idealizar el pasado remoto, como buen romántico, y establece una cierta continuidad entre el indio de la Colonia y de la República. Por su parte, Valdelomar, desde una recreación modernista y de atisbos vanguardistas, ofrece una gama más amplia de personajes y argumentos que son suficientes para estudiar su perspectiva sobre el lugar del indígena en la nación peruana. Asimismo, complementamos el análisis con diversos documentos firmados por los autores, tales como cartas, discursos, ensayos y notas periodísticas, los cuales nos ayudan a identificar los matices, contradicciones, sistemas de correspondencias y mudanzas de pensamiento en el interior de sus propuestas nacionalistas.

La crítica literaria tradicional y reciente sobre la obra de ambos escritores nos ayuda a establecer un diálogo que da cuenta de los aportes interpretativos de esta investigación. Aunque se trata de escritores canónicos dentro de las letras peruanas y respaldados por un abundante corpus crítico, sobre todo Palma, quedan en sus obras secciones relegadas y temas por trabajar, como es el caso de sus perspectivas en torno al "problema del indio".

En el caso de Palma, los siguientes artículos nos han permitido tener una aproximación general a la construcción identitaria y los esquemas de poder en su principal obra: "Las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma: la historia como legitimación" (2001), de James Higgins; "Las *Tradiciones peruanas* y el proceso cultural del XIX hispanoamericano" (2006), de Julio Ortega; "Ricardo Palma y el mundo de la política. Siglos XIX-XX" (2016) y "La idea de nación en Ricardo Palma" (2019), de Carlos Pérez

Garay; "El ethos de Ricardo Palma en sus tradiciones" (2014), de Marco Antonio Urdapilleta-Muñoz; y "Ricardo Palma dentro del teatro de la independencia peruana. Aspectos ideológicos en Rodil (1851)" (2019), de Miguel Ángel Vallejo. De igual forma, destacamos las tesis *Ricardo Palma, ideología y política: 1848-1919* (2010), de Alberto Pérez Garay; y *El imaginario nacional en las Tradiciones peruanas de Ricardo Palma, ambientadas entre 1820 y 1885* (2012), de Alberto Chiri-Jaime. Estas investigaciones nos aportan luces sobre los factores políticos, marcados por las constantes fluctuaciones ideológicas, que intervienen en el proceso de seleccionar el pasado nacional, reciente y remoto, en las *Tradiciones*; más precisamente, nos ayudan a conocer cómo se gestan en el escritor el ideal de líder nacional, determinadas enemistades históricos, las distintas construcciones de la alteridad o la noción de una territorialidad cerrada en un contexto de crisis social, política y económica, todos aspectos que configuran "lo nacional" y se proyecta sobre su obra.

Asimismo, en las últimas décadas se han escrito notables estudios sobre el tema de la "otredad" en la obra de Palma. Entre ellos, sobresalen los artículos "Poniendo a cada quien en su lugar: estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX", de Patricia Oliart (1995); "Ricardo Palma y la cultura negra", de Oswaldo Holguín (2000); "Las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma: la historia como legitimación", de James Higgins (2001); "La espectacularización de la Colonia y fundación de la identidad republicana en las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma", de Luz Ángela Martínez (2003); "'Los negros no saben amar': nación, representación y exclusión en 'La emplazada' de Ricardo Palma", de Richard Leonardo (2015); y "Lo imaginario del 'nosotros los peruanos' en las *Tradiciones* de Ricardo Palma" (2017), de José Mendívil Nina. Asimismo, se han publicado los libros *Las máscaras de la representación: el sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895)* (2005) y *La mirada de los*

gallinazos: cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895) (2013), de Marcel Velázquez. De igual modo, destacamos las tesis doctorales *La recuperación del pasado incaico en las obras de Ricardo Palma, Clorinda Matto de Turner y Manuel González Prada*, de Aura Cristina Bunoro (2015); y *La representación del Otro en el siglo XIX: la diversidad en Ricardo Palma*, de Primavera Cuder (2018). La lectura de estas fuentes nos permite conocer que, pese a la reciente aparición de notables trabajos, aún quedan vacíos en el estudio del sujeto indígena en la obra del tradicionalista. También nos alerta acerca de que analizar los criterios a través de los cuales Palma caracteriza al inca y al indio colonial o republicano es también adentrarse en el debate abierto sobre cómo y, sobre todo, *para qué* se construyen o refuerzan ciertas relaciones de poder en medio de la configuración de una conciencia nacional.

En el caso de Valdelomar, para conocer los aspectos que intervienen en la propuesta de edificación de una identidad nacional múltiple, hemos cotejado los siguientes trabajos: "Entre la nostalgia y el escándalo: Abraham Valdelomar y la construcción de una sensibilidad moderna en las postrimerías de la República Aristocrática", de Carmen McEvoy (1999); "Dandismo y rebeldía en el Perú: el caso de Abraham Valdelomar" (2003), de Mónica Bernabé; "El grupo Colónida y la 'herejía antinovecentista'", de Eva Valero; "Abraham Valdelomar: entre cosmopolitismo y provincialismo" (2017), de María Elise Escalante. De manera particular, la valiosa tesis *Relectura de la narrativa de Abraham Valdelomar en el proceso de formación de la literatura peruana* (2015), de María Elena Martínez-Acacio, ha sido crucial para nuestra investigación por la mirada global que aporta a la obra del escritor peruano, de modo que los cuentos incaicos puedan ser leídos como parte de una escritura comprometida con el devenir nacional. En conjunto, estas investigaciones nos han ayudado a valorar su escritura como una proyección de las propias contradicciones de un país en formación.

Asimismo, retomamos ideas desarrolladas en las investigaciones previas de nuestra autoría: "Abraham Valdelomar y el topos de la 'ciudad muerta': diálogo e identidad" (2020) y "La modernidad de una aldea encantada: propuesta identitaria y revolución estética en la obra de Abraham Valdelomar" (2020), a través de las cuales reforzamos la idea de una búsqueda de "lo nacional" que subyace a la narrativa del autor iqueño, cuyo principal empeño fue crear una estética original para el país.

Por último, para acercarnos específicamente a la perspectiva incaísta en la obra de Valdelomar, hemos consultado los siguientes artículos: "Luces y sombras del incaísmo modernista peruano: el caso de los cuentos incaicos y Abraham Valdelomar" (1995), de Carlos Arroyo Reyes; "Modernidad, memoria e imaginación en *Los hijos del Sol* de Abraham Valdelomar" (1998), de Marcel Velázquez; "El tema incaico en la narrativa de Valdelomar", de Iván Rodríguez Chávez; "Incaísmo y decadentismo en los cuentos de Abraham Valdelomar" (2015), de Marta Ortiz; "'Los hermanos Ayar' en un cuento modernista: origen del imperio de los incas por Abraham Valdelomar" (2019), de nuestra autoría. Estas investigaciones nos alertan sobre el debate al que fue sometida la obra incaísta del escritor, la cual, tradicionalmente fue leída como una excentricidad modernista o un incaísmo fallido, y en los últimos años se ha revalorizado como una auténtica construcción de la mitología incaica sobre la cual se gesta un ideal de nación.

Al combinar teoría sobre la errancia y la construcción de identidades colectivas, y la crítica especializada sobre los autores, hemos podido distinguir entre tres distintas instancias que, desde nuestra perspectiva, intervienen en la construcción del imaginario andino dentro de las obras de Palma y de Valdelomar, y en las que nos apoyaremos a lo largo de todo el análisis para establecer las continuidades y diferencias entre los autores:

a. *Espacio de lo normado*. Se relaciona a las grandes dinámicas institucionalizadas. El recorrido físico y/o simbólico del errante saca a la luz los distintos acuerdos ideológicos del grupo de poder criollo sobre el cual se toma una distancia deseada o impuesta. Abordar este aspecto hace necesario conocer el paradigma histórico que circunscribe el acto de errar, por lo que es fundamental realizar una adecuada contextualización. De ese modo, las crónicas —especialmente los *Comentarios reales de los Incas*, por ser la principal fuente común entre Palma y Valdelomar—, constituyen un recurso constante para contrastar el imaginario sobre los incas en el siglo XIX y XX con el de las fuentes oficiales. Asimismo, los estudios historiográficos clásicos sobre el periodo incaico, tales como *Historia del Tahuantinsuyo* (2012) y *Estructuras andinas del poder: ideología religiosa y andina* (2007) de María Rostworoski, o *Los incas* (2007) de Franklin Pease, son una fuente permanente de consulta. Nos apoyamos, de igual manera, en la historiografía y la crítica literaria sobre el periodo formativo para situarnos en una época dominada por lo jerárquico y lo doctrinario en medio del descontrol social, político y económico. Resaltamos estudios recientes como *Forjando la Nación. El Incaísmo y los idearios políticos de la República XVIII-XX* (2021), editado por Ramón Mujica.

b. *Espacio (propiamente) de errancia*. Desde mecanismos similares a los de un analista *observador*, el errante adquiere la capacidad de reflexionar desde afuera acerca de las necesidades y reglas[16] que atañen al bloque nacional y su cotidianidad problemática. Así, actúa como la voz del "científico social" de su entorno, pero lo hace como un agente pasivo a los ojos del mundo, de modo que despierta menos suspicacias; en esto reside, también, un poder que, dependiendo del autor, se considera una oportunidad de mejoramiento o un peligro para la estabilidad del orden social. Las

[16] Esas reglas son las que Ludwing Wittgenstein llama "reglas institucionalizadas" y no los casos individuales, leyes generales o "hechos brutos" (Nugent, 2016, p. 38).

ciencias sociales, a través de ensayos como *Incas sí, indios no*, de Méndez (2000); *La urgencia por decir nosotros. Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*, de Gonzalo Portocarrero (2015); *Imaginar la nación: viajes en busca del verdadero Perú*, de Rénique (2016); o *La utopía republicana. Ideales y realidades en la formación de la Cultura política peruana (1871-1919)*, de McEvoy (2017); entre otros, nos permiten ahondar en la dimensión social del hecho histórico y sus simbolismos para rastrear el proceso de creación de imaginarios a través de una literatura comprometida con el devenir nacional y el anhelo identitario.

c. *Espacio de lo posible*. Desde la perspectiva que ofrece el alejamiento real y/o simbólico frente a lo normado, el errante puede llegar a diseñar nuevas formas de concebir lo nacional, de proponer distintas dinámicas de relación con el poder; de ese modo, puede alcanzar un estado de trascendencia. El errante sería un personaje "eslabón" entre el paradigma objetivista (realidad por descubrir) y el del mundo de la vida (variedad de realidades con reglas). Como observador-cuestionador, se diferencia de su contracara, el *participante*, para quien la "realidad no puede ser intercambiable con algún otro mundo social, porque implicaría perder la competencia en el uso de determinadas reglas" (Nugent, 2016, p. 41). Una perspectiva sobre todo filosófica nos ayuda a entender la errancia como una modalidad de viaje física, mental y simbólica que posee el potencial creador de un nuevo pacto social, de un mundo posible. Al respecto, destacamos los trabajos "En torno a las definiciones de 'errancia versus exilio' y 'errancia cautiva'" (2020), de Quintana y Girard; "L'errance, un mouvement à potentiel utopique" (2017), de Bonnet; "L'errance de l'existence" (2008), de Ieven; *Breve elogio de la errancia*, de Muzubayashi (2019); y la tesis *Cartografías de la errancia: un itinerario por los territorios del deseo,* de Sapoznik (2021).

Tras reconocer estos tres espacios que nos ayudan a "circunscribir" el entorno de análisis, y teniendo todavía en cuenta los riesgos de naufragar en un océano de enfoques y bibliografía, nos centramos en los cuatro imaginarios (la marginalidad, la rebeldía, la disidencia femenina, y la extranjería o desarraigo) que identificamos en Palma y en Valdelomar sobre la integración de los sectores marginados a la nación y la posibilidad de vislumbrar el futuro de una patria más o menos cohesionada desde sus respectivas ficciones nacionalistas. Estos imaginarios se condicen, asimismo, con la idea de Baczko (1991) acerca de que una "identidad colectiva" requiere "marcar su territorio, y las fronteras de este, definir sus relaciones con los otros, formar imágenes de amigos y enemigos, de rivales y aliados; del mismo modo, significa conservar y modelar los recuerdos pasados" (p. 28). Ello nos permite dividir la investigación en cinco capítulos.

En el primero de ellos, titulado "Los proyectos de nación de Ricardo Palma y Abraham Valdelomar: la demarcación del imaginario indígena entre los siglos XIX y XX", repasamos, por separado, los criterios de exploración histórica y escritura de ambos autores que remiten al sujeto y al universo andino. Ello involucra retomar los criterios textuales, el empleo de fuentes y los mecanismos para dotar de sentido didáctico a las respectivas ficciones indianistas. Asimismo, nos remontamos al contexto sociopolítico de búsqueda de un ideal republicano con el fin de situar a los autores frente a las estructuras de poder en construcción, así como de conocer las fluctuaciones ideológicas y los discursos nacionalistas que se proyectan en ambas obras y los convierten a ellos mismos en creadores errantes.

En el segundo capítulo, "El indio errante como un marginado: mendigos, ociosos, criminales y otras formas de 'equivocar' el camino", analizamos la equiparación entre errancia y marginalidad bajo el paradigma de la laboriosidad como soporte del bienestar

social en un contexto republicano de reactivación económica y construcción de una pirámide social. Ello implica rescatar la visión incaica de "bien común", y la censura europea del vagabundeo y la mendicidad. En esta sección, el protagonismo recae sobre personajes "desubicados" tanto física como metafóricamente, tales como mendigos, criminales, ociosos y ambiciosos; de ese modo, el entorno de desplazamiento del errante está estrechamente vinculado con el espacio de lo normado desde donde se definen el centro y sus márgenes.

En el tercer capítulo, "Un patriotismo fuera de los márgenes: ¿rebeldía o ideal patriótico?", exploramos la errancia como un acto de insurrección, de modo que nos centramos en el carácter simbólico de la toma de distancia frente al poder. Para ello, nos enfocamos en la configuración del líder disidente frente a la nación criolla y su "cultura del tutelaje", es decir, dentro de un contexto que exalta la sumisión y la obediencia como atributos nacionales. Ello nos permite contrastar las visiones del rebelde antipatriota y el ideal de líder nacional, que contempla tanto revolucionarios indígenas como líderes intelectuales y precursores de la patria. Este imaginario abarca los espacios de lo normado, de la errancia y de lo posible, dado que el líder errante es capaz de alcanzar la trascendencia por medio del desplazamiento simbólico ante el poder.

En el cuarto capítulo, "Mujer y errancia. El lugar de la peruana andina en el proyecto de nación", estudiamos la errancia como pérdida de la moral femenina, es decir, como el alejamiento real o simbólico de la mujer frente a la hegemonía patriarcal. Ello conlleva examinar la condena que se cierne sobre la denominada "mujer pública" a la luz de la ideología de la domesticidad y la figura del "ángel del hogar"; de igual modo, contemplamos la reivindicación hacia determinadas figuras femeninas emancipadas. Los personajes derivan, en términos amplios, de la dicotomía santa/prostituta, que bebe tanto

de la tradición europea como del imaginario garcilasista sobre las mujeres incaicas; entre ellos, hallamos a la madre abnegada como contracara de la mujer fatal o de la religiosa como antítesis de la bruja. Estas tipologías femeninas se mueven, sobre todo, entre los márgenes que configuran el espacio de lo normado y el espacio de errancia.

Por último, en el quinto capítulo, "Errancia, extranjería y alteridad en las representaciones del judío errante andino", abordamos la errancia a la luz del imaginario universal del judío errante y la noción de "desierto" sobre la cual lleva a cabo una existencia fuera del sistema, sus normas y sus jerarquías, tanto en el espacio físico como en el simbólico. Este capítulo nos permite acabar de fijar las ideas de ambos autores sobre los conceptos de "extranjerismo", "alteridad", "arraigo" y "destino colectivo". Para ello, retomamos las caracterizaciones del errante como un sujeto marginado y un guía mesiánico; dada esta intención sumaria, nos movemos en el espacio de lo normado, de la errancia, y de lo posible o trascendental.

1. Los proyectos de nación de Ricardo Palma y Abraham Valdelomar: la demarcación del imaginario indígena entre los siglos XIX y XX

> "cada sonrisa de a dos desde antiguo desatada/ por el Sol de los Incas y esa Tapada que se descubre/ para orillar más la mirada/ los dos enlazados redimidos entre los cerros y el río/ narran el cuento veraz del día/ (el Ricardo y el Abraham de nuestras culpas redimidas)" (Pantigoso, 2020, p. 118)

Ricardo Palma y Abraham Valdelomar son dos pilares fundamentales en el proceso de articulación de la identidad peruana durante el periodo formativo. Dispuestos a perderse en los derroteros de lo nacional, ejercieron una labor iniciática de circunscripción histórico-cultural desde el periodismo, la política y la literatura; de postulación de un conjunto subjetivo de lo propio frente a lo universal y/o lo extranjero; y, dentro de esta puntillosa labor, de redefinición de un pasado común, porque, como apunta Méndez, "una manera de perfilar lo nuevo es definiendo el campo de lo viejo, de lo que está en crisis" (2000, p. 9). El artificio intelectual en lo que idealmente debió ser un ejercicio dinámico y comunitario responde a la necesidad de reconducir la nación caótica y profundamente heterogénea hacia la identidad vinculante durante el periodo de formación del Perú, como ocurrió en otros proyectos de países latinoamericanos y sus respectivas ficciones nacionales[17]. Como bien expresa Manuel Pantigoso (2019), "tanto Palma como Valdelomar se enlazan por ese espíritu integrador que se aprecia en la copiosa y diversa obra que les permitió repensar al país como un poliedro capaz de hacer brillar distintos temas y géneros" (p. 89). En ese sentido, ambos escritores son parte integral de ese esfuerzo entre mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX —al que

[17] Como lo ha señalado Cornejo Polar (1993), a lo largo del siglo XIX, existía la necesidad de una "sutura homogeneizadora" (p. 81) capaz de devolver una imagen simbólica de país integrado. Según planteó Gonzalo Portocarrero (2015), otros países de América Latina crearon al menos un sujeto social capaz de representar a la nación: el "roto" en Chile, el "gaucho" en Argentina o el "llanero" en Venezuela (p. 117). La incapacidad para identificarse como una sola comunidad peruana, debido a la fragmentación extrema, trajo como consecuencia una baja autoestima entre los habitantes del país (Portocarrero, 2015, p. 100).

antes aludimos— por demarcar el país real e imaginado; es decir, por elegir los temas, personajes, conductas, épocas y espacios que abarquen la idea de un *nosotros* en contraposición a un *otro*.

No obstante, ese afán por abarcar la totalidad de una patria fragmentada los convirtió en dos autores incómodos para un lector ávido de respuestas —o atajos— sobre la esencia de la identidad peruana. Mientras Palma cometió excesos de coherencia en su esfuerzo por homogeneizar el pasado y presente nacional a través de la evocación romántica y un subtexto moral acorde al itinerario de la hegemonía criolla, Valdelomar ofreció una obra demasiado ecléctica, difícil de integrar como una propuesta unitaria, y una personalidad pública que rehuía los encasillamientos y las tendencias ideológicas de su época. Antes de analizar cada propuesta a fondo, es necesario indicar algunos puntos de contacto entre las vidas y proyectos de estos dos autores que propiciaron el acercamiento y la estima de un joven Valdelomar hacia el encumbrado tradicionalista, lo que nos permite sostener la idea de un legado intelectual y la posibilidad de una lectura contrastada.

En principio, el vínculo debió gestarse no solo desde la admiración distante. Pantigoso (2019) sospecha que Valdelomar visitó a Palma en su hogar miraflorino, pues no era raro que estudiantes y jóvenes intelectuales de la época se acercaran a rendirle homenaje al maestro de las letras peruanas. Además, el autor de "El caballero Carmelo" era un asiduo colaborador de la revista *Variedades* —donde participó hasta en 42 ocasiones, entre las que se incluye la novela corta *La ciudad de los tísicos* (1911)—, dirigida por el hijo del tradicionalista, Clemente Palma (Pantigoso, 2019, p. 91) . De este modo, es plausible que Palma también estuviera familiarizado con una parte de la obra de Valdelomar.

Asimismo, como planteó Oswaldo Holguín (2007), las raíces mulatas habrían sido un elemento de identificación entre los escritores en una época cargada de prejuicios y racismo, y en la que cada peruano debía afianzar su lugar en la sociedad. Palma, como mestizo, se habría visto obligado a negociar consigo mismo y con la sociedad para participar de un medio obsesionado por el linaje. Para Holguín (2007), "Palma no negó su ancestro negro, pero, como muchos peruanos, tampoco lo hizo público, pues reconocer una ascendencia tan poco valorada en su época no sólo podía ser visto con escándalo sino interpretarse como señal de desafío a la sociedad" (párr. 28). Aunque no se identificaba abiertamente como mestizo o mulato, Holguín (2007) destacó que "lo negro está presente en la obra de Palma, en las *Tradiciones peruanas* sobre todo […], casi siempre en la figura y condición de los esclavos […] y su perfil de ningún modo es sólo el de sumisos seres librados a la voluntad de sus amos" (párr. 9)[18]. Este hecho llevó a Gonzalo Portocarrero (2015) a percibir un cierto desarraigo identitario en el tradicionalista.

Valdelomar, por su parte, provocaba a su sociedad a través de actos de "simulación y confrontación" (Pantigoso, 2019, p. 90), como aplicarse polvos de arroz en el rostro o adjudicarse el noble apelativo de "Conde de Lemos"; este último, además, "encierra, en su ironía, una velada admiración por los personajes de la etapa colonial palmista" (Pantigoso, 2019, p. 91). Pero también lo hacía por medio de una escritura cargada de ironía y provocación, como en aquella carta abierta en la que integró sus orígenes raciales con su personalidad pública: "Yo no soy más que un zambo feo, bellaco y presumido. […] Pero mi alma no es zamba, mi corazón es *pur sang* y mi cerebro un pedazo de mármol griego que hubiera sido modelado por el propio Praxíteles"

[18] Roland Forgues también ha estudiado la representación de lo negro en las *Tradiciones* y la problemática identitaria que supuso para Palma su origen mulato en su artículo "Ricardo Palma y la problemática negra" (2018). Su postura defiende un carácter reivindicativo de la cultura negra en el Perú en la obra más celebre de Palma, incluso cuando el autor debió emplear máscaras de representación y estrategias de blanqueamiento social.

(Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 350). De ese modo, ambos autores se vieron presionados a adoptar distintas formas de "blanqueamiento social" en medio de ejercicios de escritura que tenían por meta abarcar los matices de una sociedad fundamentalmente mestiza e indígena.

Asimismo, hermanaba a Palma y a Valdelomar un gusto por abrir nuevos espacios para la creación nacional a través del ejercicio crítico. El tradicionalista era un rescatador de voces dormidas en el pasado colonial; basta leer sus elogios a la poesía de Juan del Valle y Caviedes en sus libros *Flor de Amancaes* y *Diente del Parnaso*. De otro lado, Valdelomar era un descubridor de voces nuevas a través de espacios como su revista *Colónida*, donde resaltó el talento de poetas tan determinantes para el devenir literario nacional como José María Eguren o César Vallejo (Pantigoso, 2019, p. 90). Y aunque el escritor iqueño tuviese la mirada puesta en el futuro, compartía con Palma un uso común de las fuentes —como la crónica del Inca Garcilaso de la Vega, que orientó ambas incursiones en el pasado prehispánico—, así como una admiración por los personajes de la Colonia:

> Parte de la obra de Valdelomar tiene como fuente el pasado nacional a través de crónicas y relatos incas; también su biografía sobre *La Mariscala*, así como su pasión por el toreo, que en varias tradiciones de Palma aparece como motivo central. Recordemos su obra titulada *Belmonte el trágico*. (Pantigoso, 2019, p. 91)

Si nos ceñimos a esta exploración pasatista que también emprendió Valdelomar, es irrefutable que compartía una añoranza por la Ciudad de los Reyes y su esplendor colonial con Palma. "Para quien escribe, es imposible hablar de la Lima de hoy sin lamentar la Lima que se ha ido", llegó a expresar el escritor iqueño en un artículo en *La Opinión Nacional*, en 1911 (2001, tomo I, p. 141). Este mismo sentimiento, disperso entre

múltiples evocaciones virreinales a lo largo de su escritura ficcional, lo animó a agradecer a Palma por depositar "toda su gracia española y toda su picardía de criollo" (2001, tomo I, p. 141) en las *Tradiciones peruanas*.

Animado por una evidente simpatía hacia el tradicionalista, Valdelomar rindió un homenaje a Palma en el tercer número de *Colónida* (1916) a través de un texto "cargado de afecto y admiración" (p. 36):

> El viejo maestro tradicionalista cuyo nombre hace recordar en todos los lugares de la fabla inmortal, el pasado poderío de Castilla, recibió el homenaje meritísimo de la sociedad y de la intelectualidad que le admira. Don Ricardo, a cuya pluma gentil y española debemos los peruanos ese gran monumento literario que se llama Las tradiciones, vive en el florido pueblo, rodeado de afectos, en la contemplación del paisaje transparente, azul e infinito del mar. (1916, tomo III, p. 36)

Dedicar este elogio fue un gesto significativo si consideramos que *Colónida*, fundada y dirigida por Valdelomar, pretendía ser una "revista de avanzada […] que imponía la nueva ruta estética del postmodernismo, además de impulsar la revisión crítica de la literatura nacional" (Pantigoso, 2019, p. 91). Además, el texto pertenecía a una edición en la que viejas figuras del panorama local, como Ventura García Calderón, fueron cuestionadas con agresividad por un grupo de jóvenes escritores ávidos por asumir sus funciones como la nueva intelectualidad local. De hecho, en el mismo número, Federico More escribía "Palma está virtualmente muerto. Pertenece a la historia y la historia ya está hecha" (1981, p. 38). Estas muestras duales en el interior de la revista son locuaces sobre el modo en que se gestaba el anhelo rupturista de Valdelomar. Por un lado, parecía tener claro que la labor sobre el pasado virreinal estaba concluida, lo cual explica que dedique menos esfuerzos sobre un periodo que le resultaba tan atractivo para volcarse

sobre el pasado prehispánico y el presente republicano con una mirada modernizadora. Por otro lado, daba carta libre para que sus coetáneos, con él a la cabeza, establecieran el cese de la cultura de élites y el academicismo que personificaba Palma.

Naturalmente, el anhelo de totalidad comprendía el pasado y presente andino de un país que, aunque se construía desde una posición criolla y costeña, empezaba a experimentar un mayor interés por el Ande a través de la escritura que actuaba como antesala del indigenismo peruano[19]. Al situarnos en las secciones que abordan la temática indígena en los escritores, vemos que coinciden, incluso cuando se aproximan todavía desde una cierta timidez, en volcar los aspectos políticos vigentes sobre sus respectivas recreaciones de un imaginario andino. En las siguientes páginas, exploramos por separado cómo estos coexisten dentro de cada propuesta mayor para la conformación de un ideal nacional a través de las principales aristas formales e ideológicas que las componen. Ello nos sirve de punto de partida para, en los capítulos sucesivos, examinar la inserción de "lo indígena" como parte de una dicotomía entre las estructuras políticas en construcción y los espacios de evasión del poder en un contexto de profundas transformaciones

[19] Martínez-Acacio (2015) elaboró un recuento que nos ayuda a resumir buena parte de los autores peruanos que evocaron el pasado prehispánico a través de su literatura diversa en tendencias e intereses intelectuales en el mismo periodo que nos compete. Estos son Carlos Augusto Salaverry, quien recreó la figura del indio en *Abel o el pescador americano* (1857), aunque no llegó a profundizar en la psicología del personaje; José Arnaldo Márquez publicó, la leyenda poética "Manco Cápac" (1861 y 1862); Pedro Paz Soldán y Unanue, en sus *Cuadros y episodios peruanos* (1863), hizo alusión a la naturaleza peruana, junto a la mitología y personajes incaicos; posteriormente, Ricardo Rosell, en *Catalina Túpac Rocca* (1879), se mostró más cercano a la generación de González Prada; finalmente, Germán Leguía y Martínez publicó su poema dramático romántico "El Manchaypuito" (1887); Manuel González Prada, a través de sus *Baladas peruanas* (las cuales escribió con anterioridad a la Guerra del Pacífico, pero se publicaron de manera póstuma en 1935) apeló a los tiempos incaicos desde evocaciones idílicas, lo que, para Luis Alberto Sánchez, habría propiciado el surgimiento de las primeras novelas de tema social, entre las cuales se halla el indigenismo de Clorinda Matto de Turner; Antonio Nicanor della Roca Vergalo escribió, durante la década de 1870, un grupo de poemas en francés de temática incaica: *La mort d'Atahualpa* (1870) y *Le libre des incas* (1879), quien fue reivindicado en la revista *Colónida* que dirigía Valdelomar. Como parte del mismo género, aparecieron las *Azucenas quechuas* (1905), de Adolfo Vienrich, miembro del "Círculo literario" de González Prada y quien despertó el interés de Valdelomar, según deja constancia una carta que el escritor iqueño dirigió a Bustamante y Ballivián desde Roma. Por último, José Santos Chocano otorgó cierto protagonismo al inca en los primeros años del siglo XX en poemas como "El amor de los andes", "La tierra del sol", "Avatar" y "Tríptico heroico" (citados en Martínez-Acacio, 2015, pp. 262-263).

políticas, y donde la población indígena, aunque mayoritaria, simboliza la alteridad, la extranjería, los márgenes de la nación peruana, la errancia.

1.1. Las “tradiciones indígenas” de Ricardo Palma: la mirada puesta en el pasado

A mediados del siglo XIX, los escritores románticos peruanos asumieron la difícil labor de “crear” una conciencia nacional sin tener claro si el factor vinculante yacía en la raza, el territorio o las creencias culturales. El proceso conllevó transitar los distintos periodos de la historia del Perú (el imperio de los Incas, la Conquista, el Virreinato, la Independencia y la República), pese a la realidad de un material escaso e impreciso, y de una educación histórica deficiente. A esta dificultad se sumaron los conflictos de identificarse más con una Lima colonial, con toda su carga histórica negativa, que con el glorioso, aunque enigmático, pasado incaico (Holguín, 2002, pp. 649-651). Incluso cuando el Perú parecía incapaz de escribir una novela que retratara el tejido social del país como otras regiones de América Latina, Palma aceptó el desafío de narrar una realidad fragmentada intentando destacar los elementos de comunidad que dieran “estabilidad al (des)orden social peruano [debido a que] el problema de fondo que impedía una mínima gobernabilidad era la atomización social, la fragilidad de los vínculos y la consiguiente falta de una capacidad para actuar mancomunadamente” (Portocarrero, 2015, p. 115). Liderar esta empresa hizo del tradicionalista, en palabras de Antonio Cornejo Polar, el “fundador de una conciencia histórica” (1989, p. 62). Valga decir que Palma no solo recreó el pasado desde diversas fuentes escritas y orales, a través de una recolección meticulosa, una prosa notable y una narración lúdica (de ahí que calara tan profundo en el imaginario peruano hasta nuestros días); además, el “bibliotecario mendigo” tuvo a su cargo la recuperación de la Biblioteca Nacional tras la Guerra del Pacífico (Díaz Sánchez, s.f.), de modo que consiguió reconstruir también un espacio material donde albergar el pasado.

Como es de suponer, la impronta totalizadora que constituyen las *Tradiciones* no estuvo exenta de polémicas. A lo largo del siglo XX, el tradicionalista fue acusado de colaborar con las políticas de exclusión de su tiempo, así como de preservar una "Arcadia colonial", según expresó Sebastián Salazar Bondy (1964), quien, en *Lima, la horrible*, sentenció que las *Tradiciones* solo perpetuaron un espejismo en lugar de reflejar una realidad (p. 14). En efecto, basta observar que el grueso de los relatos se inclina notablemente hacia el Virreinato para confirmar que la escritura de Palma bebía de una auténtica nostalgia colonial y que el escenario de sus tradiciones es predominantemente hispanocriollo. Por su parte, los relatos denominados "indígenas" representan un porcentaje tan pequeño que obliga a cuestionar hasta qué punto el intelectual consiguió abarcar lo nacional en tiempos en que la población mayoritaria era considerada indígena, según deja constancia el censo de 1876[20]. Aproximadamente solo treinta tradiciones dentro del vasto universo de cerca de 500 tienen por protagonista o personaje secundario a un indígena, según contabiliza Bernard Lavallé[21] (2018, p. 127); de ellas, nada más que seis están principalmente ambientadas en tiempos prehispánicos, pese a las numerosas anécdotas documentados en crónicas y a los aún muchos más mitos que circulaban en la oralidad de la sierra y selva del país.

No debemos perder de vista, sin embargo, que acusaciones como la de Salazar Bondy (1964) se enmarcan en la lectura pesimista de la historia y la literatura, un tópico de la historiografía y la crítica literaria a partir de los años sesenta que, según advierte Cecilia Méndez (2000), responde muchas veces a una búsqueda en negativo por los orígenes de la indefinición, los fracasos históricos o el nacionalismo incipiente (pp. 7-

[20] En el primer censo moderno de 1876, el país sumó 2,699,106 habitantes; de ellos, 1,554,678 eran considerados indígenas (Gootenberg, 1995, p. 13).

[21] Las alusiones al pasado milenario en las *Tradiciones* pueden aparecer a través de la mención de una localidad, el pariente regio de algún personaje mestizo o el antecedente histórico de un relato colonial; sin embargo, nos referimos aquí a la aparición explícita de un personaje indígena como parte de la trama.

8)[22]. Esta perspectiva nos puede resultar tentadora como lectores influidos por la cultura de la cancelación del siglo XXI, la cual prefiere anular todo contenido incómodo u ofensivo desde los valores actuales y reabre los viejos debates sobre qué autor honra con mayor justicia la heterogeneidad intrínseca del país. No obstante, leer a Palma desde esa posición no solo es injusto en la medida en que desatiente la realidad sociocultural del autor, sino que nos retiene en el terreno estéril de las frustraciones históricas. Tuvo razón Julio Ramón Ribeyro al sostener que las *Tradiciones* fundaron "una conciencia ancestral común" (1994, p. 129), incluso pasando por alto tantos aspectos de la realidad social del país:

> Sabemos ahora que de los 50,000 habitantes que tenía Lima a comienzos del siglo XVII, 40,000 eran esclavos negros o servidores indígenas, de cuya vida, problemas y luchas queda poco o nada en la obra de Palma. Pero aún así, las *Tradiciones* son la única prueba accesible, artística y entretenida que tenemos de ese pasado. (pp. 129-130)

Ciertamente, las *Tradiciones peruanas* fomentaron una ideología del nacionalismo y una mitificación de la andinidad que segregaba en lo cotidiano a la mayoría de los peruanos, perspectiva que se mantuvo casi intacta, con ideas y venidas, hasta bien entrado el siglo XX (y con cuyas consecuencias los peruanos seguimos lidiando hasta el día de hoy). Sin embargo, son también una fuente cardinal para la comprensión del país en pleno proceso de gestación de una literatura y un sentimiento nacional en tanto remiten a la construcción de una comunidad imaginada. Esta se configuró a partir de determinados intereses criollos que merecen ser examinados como una proyección del periodo convulso en que se inscriben, porque, como propuso

[22] El pesimismo fue un tópico de la historiografía de la segunda mitad del siglo XX, que veía las primeras décadas del país independiente como la "edad oscura", una "época incomprensible, caótica; una sucesión de enfrentamientos 'irracionales' de caudillos ávidos de poder" (Méndez, 2000, p. 10). Alineado con esta visión, Jorge Basadre (1947) sostuvo que "la historia del Perú en el siglo XIX es una historia de oportunidades perdidas y de posibilidades no aprovechadas" (p. 139).

Anderson (1990), los imaginarios nacionales son productos culturales dependientes de una perspectiva histórica para ser correctamente asimilados. Por ello, más que indicar la ausencia de discursos con mayor o mejor capacidad integradora entre las élites letradas o anular las viejas representaciones guiados por una lectura maniquea, creemos conveniente rastrear los orígenes y la ejecución del proyecto nacionalista subyacente para contrastar posibilidades y realidades; de esa manera, enfrentar mejor el siempre escurridizo "¿qué somos?" e ir desechando el más popular, aunque estéril, "¿qué pudimos ser?". En ese sentido, y siguiendo la línea de Julio Ortega (2006), nos aproximamos a las *Tradiciones* como la representación de una instancia necesaria en la verificación del "discurso literario, la formación de las nacionalidades y la cultura de la diferencia hispanoamericana en el siglo XIX" (p. 409).

Una rápida mirada por la crítica que explora las representaciones de la otredad en Palma nos enfrenta a un marcado interés por examinar aspectos muy concretos de la realidad decimonónica y su herencia de un sistema de castas colonial, a través de distinciones entre las representaciones de los indígenas, los afroperuanos y las mujeres. Nuestra intención es explorar el trazado de límites frente al sector que representa la otredad mayoritaria, la indígena, por medio del concepto vigente de "errancia" en tiempos del autor. Podría parecer que el motivo de la errancia, en tanto se define por oposición a un orden social establecido, tiene poca o ninguna cabida en aquel ejercicio articulador del pasado nacional, donde cada personaje desempeña un rol dentro de un gran cuadro de costumbres incaico, colonial o republicano, que pocas veces sede espacio al vagabundo, al inadaptado o al rebelde. Sin embargo, el personaje guiado por el impulso de errancia que surge en contextos específicos de desconcierto nacional de manera consciente o inconsciente —es decir, que practica o anhela una existencia fuera del sistema impuesto por una fuerza del orden, como mecanismo para *salirse* de un sistema de poder, según ha

estudiado Mizubayashi (2019, p. 21)— es la gran amenaza latente en la obra del escritor limeño, dado que representa una oposición radical a la integración forzada del espíritu nacional múltiple, así como a la construcción misma de la figura del sujeto criollo que depende de ciertas estructuras coloniales para existir. Recordemos que, como expresó Homi Bhabha (1994) en *El lugar de la cultura*, cuestionar la representación de la otredad en un discurso con rasgos coloniales debe contemplar la idea de "fijeza" u "orden inmutable" (p. 91) que alienta el ejercicio de poder. Al mismo tiempo, sostiene que existen espacios "entremedios" o intersticios físicos y/o temporales "donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad [nationness], interés comunitario o valor cultural" (1994, p. 18).

Para comprender cómo surgen las distintas posiciones o espacios intermedios del errante dentro de la nación imaginada que construyen las *Tradiciones*, es preciso, primero, relacionar la cronología político-literaria de Palma con los principales debates doctrinarios entre liberales y conservadores en el siglo XIX. De ese modo, podremos conocer cómo se posiciona el tradicionalista a lo largo de su vida sobre temas ineludibles de la época, como son la ubicación del indio dentro de la pirámide social de su nación imaginada, el rol de la educación como mecanismo integrador o la reactivación de la economía nacional tras las sucesivas crisis sociopolíticas. Posteriormente, nos centraremos en los principales criterios de composición, de manera contrastada, entre el grueso de *Tradiciones peruanas* y las tradiciones indígenas, tales como la selección medida de fuentes históricas contra la reinvención del relato indígena, y el sentido didáctico dirigido a los sectores medios y bajos de la sociedad peruana.

1.1.1. Las *Tradiciones* como apuesta política en su medio republicano: ecos y silencios sobre la temática indígena

Palma fue testigo de los hitos históricos que fueron configurando la nación incipiente y el sentimiento patrio durante todo el periodo formativo. Entre ellos, destacan el proyecto de Confederación Peruano Boliviana (1836-1839), la "prosperidad falaz" del modelo guanero (1845-1866), la Guerra con España (1866), el Primer Civilismo (1872), la Guerra con Chile (1879) o la República Aristocrática (1895-1919). Estos momentos propios de un contexto de extrema inestabilidad política ejercieron en él las oscilaciones, o incluso las contradicciones, naturales de un observador crítico en tiempos de desconcierto y confusión; a la vez, motivaron, en cada etapa de su vida, la búsqueda hacia atrás de un sentimiento cohesionador.

En este camino que devino en la escritura de sus *Tradiciones*, Palma no se limitó a ser un escritor crítico o simpatizante. Su vocación de servicio lo impulsó a participar de la política local, y a elevar, en paralelo, su voz de protesta desde el periodismo, que cobraba cada vez mayor protagonismo y se hacía fundamental como medio de expresión crítica para la juventud romántica. Así se fue construyendo en él un pensamiento liberal criollo plagado de aristas, el cual ha sido desgranado por el historiador Carlos Alberto Pérez Garay (2010; 2016) en su tesis de licenciatura *Liberalismo criollo: Ricardo Palma, ideología y política: 1848-1919* y su posterior trabajo "Ricardo Palma y el mundo de la política: siglos XIX y XX". No pretendemos aquí resumir en detalle la vida de uno de los personajes más ilustres del Perú, pero sí centrarnos en los aspectos que nos acercan a los criterios de composición de las tradiciones indígenas. Entre ellos, se encuentran la relación entre extranjería y alteridad que heredó del nacionalismo criollo de la primera etapa republicana; el trasfondo doctrinario de la literatura en un contexto de crisis social,

política y económica; y la pérdida progresiva del interés romántico por encumbrar el pasado imperial en una etapa madura de su vida.

1.1.1.1. "Indio extranjero": nacionalismo y alteridad tras el fracaso de la Confederación Peruano Boliviana

Según Pérez Garay (2016) —acorde a la cronología de José Miguel Oviedo— los primeros encuentros de Palma con la política datan del año 1839, cuando este contaba con solo seis años; y su padre, Pedro Palma, quien era partidario del general Andrés Santa Cruz, le supo transmitir su pasión por los temas de interés público y de carácter político. El proyecto de Confederación Peruano Boliviana avivó un compromiso precoz en el escritor, como aparece documentado en "Una visita al mariscal Santa Cruz", la última de sus tradiciones, que publicó como artículo para el diario *La Prensa* de Buenos Aires en 1915. En ella, Palma rememora la noche de enero de 1839, cuando divisó, desde el balcón de su casa de la Calle del Rastro de San Francisco, a un grupo de oficiales santacrucistas que se aproximaban montados en sus caballos. Aquella visión, según relata, lo hacía ansiar noticias de su padre y exclamar: "¡Viva Santa Cruz!" (Pérez Garay, 2016, p. 88). Aunque la tradición no profundice en la coyuntura política, el proyecto despertó algunas de las primeras grandes reflexiones sobre la alteridad en el medio peruano que el escritor trasladó a sus artículos y relatos para sumarse a un debate que tendía a ampliarse cada vez más.

El proyecto tenía como principales figuras al peruano Agustín Gamarra y al boliviano Andrés de Santa Cruz, y proponía la unión de Perú y Bolivia en tres estados diferenciados: norte (norte peruano), centro (sur peruano) y sur (Bolivia), que llevarían por nombre "República Peruana" (Basadre, 1983, tomo IV, pp. 297-299). Surgió como respuesta al estado de anarquía, al autoritarismo y a las revueltas internas, que por aquel

entonces se adjudicaban a la figura autoritaria de Felipe Salaverry. La propuesta unificadora tenía sus bases en la historia prehispánica y colonial, dado que contemplaba la reestructuración de viejos circuitos mercantiles entre ambos países andinos; y sumaba a la ruta una política librecambista entre el Atlántico Norte y Estados Unidos, la cual iba en contra de los intereses comerciales de las élites criollas y sus deseos de mantener vínculos con Chile a través del Pacífico (Méndez, 2000, pp. 14-15).

El fracaso de la confederación —que Ramón Mujica (2021) entiende como "un momento culminante para el renacimiento simbólico incaísta" (p. 137)— dio lugar a los primeros grandes discursos nacionalistas que enfrentaban a liberales y conservadores; y otorgaban un nuevo protagonismo a la sátira social y el periodismo crítico, espacios de expresión a los que el tradicionalista se unió años más tarde. En este contexto de disputa intelectual, el concepto de "nación ideal" se adhería a una retórica nacionalista criolla que tendía al mantenimiento de las jerarquías coloniales, mientras la batalla ideológica en el interior del país reforzaba el desdén por la provincia y la convicción de que lo criollo (o limeño) era el verdadero Perú. Felipe Pardo y Aliaga fue el gran aliado intelectual de Salaverry; proyectó desde sus discursos el mismo autoritarismo doctrinario del Gobierno al proponer "una dictadura ejercida por un jefe ilustrado" (Basadre, 1983, tomo IV, p. 98) como el único medio de redención para el Perú. Esta idea de "jefe ilustrado" remitía a una jerarquía infranqueable, donde, como apunta Méndez (2000), "el enemigo político no era un par sino un ser ubicado en un plano inferior" (p. 21).

Amparado en la supuesta superioridad racial e intelectual del grupo que representaban Pardo y Aliaga, y el "despotismo ilustrado", Santa Cruz pasó a simbolizar todo lo que la clase limeña no quería para el Perú; ello se remarcaba a través de apodos como "indio" o "extranjero" (Méndez, 2000, p. 15). Paradójicamente, la exaltación a los

incas fue un recurso retórico común entre los caudillos y políticos que se oponían a Santa Cruz para legitimar su nacionalismo y apropiarse de un sentimiento que alimentaba los ímpetus revolucionarios (Méndez, 2000, pp. 17-18). Por ejemplo, Felipe Pardo y Aliaga hacía alusiones grandilocuentes a la memoria de los Incas en su oda "El aniversario de la Independencia del Perú" (1828), tales como "¡Oh Sol padre de la Patria mía!" (1971, p. 542) o "el sabio Manco Cápac" (1971, p. 543).

Por simplificar el panorama, los conservadores proponían una nación cerrada y construida sobre estructuras heredadas de la Colonia, mientras que los liberales anhelaban una nación abierta al cambio tutelado. El pasado se procesaba, de ese modo, como síntesis selectiva o renovación paternalista, y el primer caso era el dominante. Como expuso Méndez (2000), se impuso una vocación nacionalista autoritaria en función de lo nacional segregacionista de lo indio, incluso más que de lo extranjero en sentido estricto, por lo que idealizar el pasado incaico era un acto de compensación (p. 12). De ese modo, negarle un espacio al indio en su propia tierra era enfrentarlo a la posibilidad de la extranjería frente al poder político; aparece, entonces, la amenaza del *destino errante*, la desubicación identitaria de no someterse a la nación cerrada por los límites criollos.

No debemos perder de vista que las tradiciones indígenas de Palma se empezaron a escribir todavía dentro de un sistema imperante de pensamiento para el cual el "otro" (o el extranjero) era el indígena; y el peruano era el criollo. Parte del orgullo patrio residía en un pasado glorioso, inalcanzable e inalterable; en ningún caso, era un sentimiento compartido con la población mayoritaria del país. Ello se evidencia en la remembranza incaica con que el autor inició su *Corona patriótica. Colección de apuntes biográficos* (2021), texto a través del cual rendía homenaje a los precursores y próceres de la patria. Tal y como destacó Eva Valero (2013), Palma demostró percibir los tiempos incaicos

"como origen mítico de la nueva república independiente, en la línea del discurso literario propio de los primeros años de la Independencia que puso el foco sobre esa construcción mitificadora de lo prehispánico, frente a la ausencia del indio presente" (p. 226).

Sin embargo, a diferencia de los costumbristas de la primera etapa republicana, un Palma con ímpetus liberales, aunque con fuertes oscilaciones ideológicas, se aventuraba un tanto menos autoritario al privilegiar su deseo de rescatar valores para su nación imaginada en lugar de oficiar el desprestigio explícito de ese "otro". Ello no significa que superara los prejuicios de su tiempo para encarar las injusticias que sufría la mayoría de los peruanos. Como representante estrella del liberalismo criollo, Palma exhibió una identidad peruana "mutilada", que reprimía lo indígena al mismo tiempo que se apoderaba de la causa de su reclamo y de su historia (Portocarrero, 2015, p. 123). Concebía en la educación del indio y su alineamiento con el universo criollo (y siempre desde un fuerte escepticismo) el único camino de integración nacional. Aun así, es innegable que su solo empeño fue una invitación para autores que llegaron mucho más lejos en su representación de la cultura andina, como su discípula y amiga Clorinda Matto de Turner.

1.1.1.2. El itinerario político de Palma: periodismo de oposición y militancia

Para José Carlos Mariátegui, Palma se mantuvo "siempre fiel a la ideología liberal de la Independencia" (2007, p. 208); sin embargo, creemos que es mejor evaluar su carrera política como se suelen leer sus tradiciones: como una búsqueda plagada de bifurcaciones[23]. Así pues, el devenir político del tradicionalista estuvo marcado por las

[23] El liberalismo decimonónico europeo surgió como un movimiento de la burguesía creciente que propugnaba la igualdad social, el sufragio popular, la educación pública y la abolición de la esclavitud. En Perú, se alejó de su pragmatismo de Estado para convertirse en un movimiento romántico, intelectual e idealista, más enfocado en la ética y la igualdad (Pérez Garay, 2016, pp. 44-45). En esa medida, el

fluctuaciones normales de un periodo de intensa inestabilidad y crisis identitaria, de ahí que, unas veces, abogara por dejar de lado las viejas costumbres a través de la posibilidad de acceso a la ciudadanía por medio de la educación y su fuerte filiación democrática, y otras, por perpetuar las viejas estructuras y sus mecanismos de poder.

La política interpeló desde muy joven a Palma. Siendo solo un niño, sintió admiración por la figura de Manuel Ignacio de Vivanco, jefe de gobierno entre 1943 y 1944, quien despertó en el futuro escritor una simpatía quizá más guiada por la moda que por las ideas que aquel proclamaba, porque, como expresó el propio Palma en una tradición, "de moda estuvo ser vivanquista en los primeros tiempos del Directorio" (1961, serie V, p. 1058)[24]. Duradero o no, su interés le permitió conocer de cerca el modelo de caudillo ilustrado en la forma de un liberalismo autoritario (Pérez Garay, 2016, p. 92), el cual nutrió algunas de sus opiniones sobre el modelo de líder que necesitaba el país en las *Tradiciones* y notas periodísticas. Sin embargo, durante esta etapa temprana de su vida, su acercamiento a la política se centró más en el periodismo de oposición que en la militancia propiamente.

En 1848 y con solo quince años, Palma se afilió al movimiento romántico la "Bohemia limeña". Ese mismo año fundó, junto a otros jóvenes, un semanario político de oposición llamado *El Diablo. Periódico Infernal*, donde empezó a combinar la sátira y la discusión política que tanto lo caracterizó como narrador (Pérez Garay, 2016, p. 91)[25]. Al

liberalismo de Palma fue más bien ético y no llegó a constituir una verdadera brújula política; se basó en la permanente reflexión sobre una conciencia nacional inestable.

[24] Empleamos la edición crítica de las *Tradiciones peruanas* (1961) de Edith Palma, la cual sigue un criterio cronológico que divide las tradiciones entre "Tradiciones de los tiempos incaicos y la Conquista" (…-1533), "Tradiciones del Perú de los virreyes" (1533-1820), "Tradiciones del Perú independiente" (1821-1830), "Tradiciones del Perú Republicano" (1833-18..) y "Otras tradiciones". Asimismo, indicamos en números romanos la serie en la que originalmente fue publicada la tradición.

[25] Durante aproximadamente tres décadas, los románticos se apropiaron del espacio periodístico y, aunque no era la primera generación del Perú independiente, sí fue la primera en preguntarse sobre "su ser social, histórico, nacional, cultural" (Holguín, 2002, p. 651).

año siguiente, ingresó a trabajar en *El Correo Peruano* mientras cursaba estudios de jurisprudencia en Convictorio de San Carlos, el cual tenía por rector al conservador Bartolomé Herrera. Gracias a su puesto periodístico, pudo tener contacto estrecho con importantes figuras de la política local, tales como como Benito Laso, Francisco Javier Mariátegui y Francisco de Paula Gonzales Vigil (Pérez Garay, 2016, p. 92). De ese modo, consiguió hacerse un espacio en el medio nacional como representante del liberalismo criollo y alzar su voz de protesta contra el Gobierno en un medio de mayor alcance nacional. Como bien explicó Holguín,

> […] ser periodista y ser político fue en gran parte del siglo XIX una suerte de sinonimia. Los órganos de prensa solían fungir de voceros de tal o cual tendencia, grupo o sector de opinión representado por connotados personajes de larga trayectoria pública y más o menos probada fidelidad a principios, ideas y concepciones sobre los más relevantes aspectos del acontecer nacional. (2001, p. 17)

El tradicionalista nunca abandonó su labor periodística y, a lo largo de su vida, colaboró con importantes medios nacionales y extranjeros. Según detalló Raúl Porras Barrenechea (1983) en su artículo "Palma periodista", entre ellos, se hallan *El Liberal*, *El Mercurio*, *El correo del Perú*, *La Revista de Lima*, *El Perú Ilustrado*, *El intérprete del Pueblo*, *El Heraldo de Lima*, *La Prensa de Buenos Aires* y *La Campana* (pp. 5-30). Pérez Garay (2016) considera que, a través del periodismo, específicamente de su vinculación con el grupo intelectual que integraba *La revista de Lima*, Palma se distanció de la idea de una nación cohesionada desde los distintos sectores para empezar a priorizar los intereses de la élite local (p. 201).

Sin embargo, el tránsito entre ser un observador crítico de la política nacional por medio de la escritura y tener una actuación directa en el poder llegó con el Gobierno de

José Rufino Echenique (1851-1855). En agradecimiento al respaldo que Palma brindó a Echenique desde su puesto periodístico, aquel fue beneficiado con el nombramiento como oficial 3º del Cuerpo Político de la Armada. En esta etapa, el escritor peruano estuvo a cargo de labores burocráticas en las Islas Chincha y en el puerto del Callao, aunque nunca dejó de vigilar la actualidad nacional (Pérez Garay, 2016, p. 93)[26]. Tras el golpe de estado de Castilla, en 1855, Palma se convirtió en uno de los más fervientes partidarios de José Gálvez, el mayor exponente del liberalismo peruano en el siglo XIX. Aquella convicción lo animó a formar parte de la lucha en el fallido complot revolucionario contra Ramón Castilla[27], por lo cual se vio obligado a exiliarse en Chile entre los años 1860 y 1862[28]. Pero la actuación política más importante del tradicionalista llegó luego de formar parte activa de la sublevación de José Balta, quien se hizo con la presidencia del Perú en 1868. En agradecimiento a la lealtad del escritor, aquel le concedió el cargo de secretario privado. Durante este tiempo, Palma fue el encargado, entre otras labores, de redactar manifiestos y proclamas, así como de aconsejar al Gobierno en diversos temas decisivos para el futuro del país (Pérez Garay, 2016, p. 98). Los discursos y los proyectos de ley durante los cuatro años que desempeñó sus labores parlamentarias evidencian que, en líneas generales, sus convicciones democráticas, anticlericales y antimilitaristas estaban en sintonía con su pensamiento liberal (Pérez Garay, 2016, p. 100).

[26] Cabe señalar que no todo fue trabajo burocrático en esta etapa como marino; el destino encontró el modo de guiar al escritor romántico hacia el lugar de la aventura, dado que Palma fue víctima de un naufragio cuando se encontraba navegando en el vapor de guerra Rímac el 1 de marzo de 1855 en los arrecifes de la punta San Juan, según relata en la introducción de su tradición "Orgullo de cacique" (1961, serie V, p. 186).
[27] Aunque Castilla fue una figura sobre la cual Palma cambió de opinión en varios momentos de su juventud, llegó a convencerse de que su autoritarismo eliminaba de raíz cualquier posibilidad de convertirse en un futuro militante (Pérez Garay, 2016, p. 91).
[28] Durante su permanencia en Chile, el escritor fue asiduo visitante de los salones literarios y formó parte de la Sociedad Amigos de la Ilustración; fue redactor principal de *La Revista de Sudamérica*; se vinculó con la asociación "Unión Americana", enfocada en la defensa de la independencia de América; y halló ocasión de acercarse a otros políticos peruanos exiliados, como los expresidentes Vivanco y Echenique (Pérez Garay, 2016, pp. 95-96).

El asesinato de Balta en 1872 marcó un nuevo antes y después en la carrera política del tradicionalista, así como en el devenir sociopolítico del país, que deseaba dejar atrás una década de sucesiones caudillistas para construir, finalmente, una República civil bajo el gobierno del limeño José Pardo y Lavalle[29], hijo del intelectual satírico Pardo y Aliaga, y fundador del Partido Civil. Palma asistió durante un año más al senado para cumplir con su cargo durante dicho gobierno; sin embargo, decidió, en este contexto, dejar atrás su carrera política con la intención de dedicarse íntegramente a ensayar su propio modelo nacional desde la literatura, aunque sin perder sus convicciones ideológicas. La participación en activo ya le había costado posicionamientos y enemistades que pesaban demasiado a su yo más crítico y creativo. Así lo expresaba una de sus cartas al presidente Nicolás de Piérola:

> Abrumado por las decepciones, enfermo del cuerpo y el alma, he vuelto a la vida literaria, *santo refugio para el espíritu* en las horas de tormento. *Hastiado del presente, me he hecho a vivir en el paso* rebuscando antiguallas y disputando a la polilla libros viejos. La conciencia me dice que acaso hago en esto un servicio a mi país. (Palma, 1875, citado en Miró, 1953, p. 109; nuestros subrayados)

En estas líneas, escritas desde una visible emotividad, Palma hace constar su deseo de hallar refugio en la escritura y abandonar el presente político del país para morar el camino —o "paso", como él lo llama—, como un espacio intermedio entre la historia, la ficción y la realidad social. En ese sentido, él mismo se acerca al plano de la *errancia*

[29] Durante la década de 1960, se desencadenaron las guerras civiles que dieron lugar hasta a ocho distintos gobiernos militares, con lo cual el esquema de gobierno se percibía como caótico y urgido de un mandato legítimamente elegido por la población (McEvoy, 2017, p. 103). Asimismo, el combate del 2 de mayo de 1866 fue un momento decisivo en la guerra contra España, porque trajo consigo un intenso fervor nacionalista por parte de los líderes políticos, que se diseminó entre los sectores populares de Lima y los diferentes departamentos del país (McEvoy, 2017, p. 124).

creativa o el viaje imaginativo desde la ambigüedad ideológica con el propósito de *construir algo* que sirva verdaderamente a su país.

1.1.1.3. Palma, escritor: entre la educación y la instrumentalización indígena

Palma decidió dedicarse de lleno a la escritura en el contexto civilista. La ruta política de la Sociedad Independencia Electoral, "matriz y antecedente" del Partido Civil, basaba su propuesta en un ideario nacionalista y en el pragmatismo de estado —de hecho, el eslogan de la campaña era "República Práctica-República de la Verdad"— (McEvoy 2017, pp. 82-83), y tenía "la ampliación de las bases de poder y la integración política nacional como tareas ineludibles" (p. 122)[30]. Más allá de las simpatías o antipatías que despertaran los civilistas en el medio local y en el propio Palma, sus propuestas hacían eco del deseo —compartido por el tradicionalista— de retomar el ideal de la República de las primeras dos décadas de la Independencia, el cual se vislumbraba como "el catalizador de muchos desarrollos políticos, intelectuales, sociales y económicos que habían venido dándose desordenadamente en el Perú durante las determinantes décadas de la 'prosperidad falaz'" (1845-1866)[31] (McEvoy, 2017, p. 122). Con ello, se devolvía la esperanza sobre una variación de modelo, y la regeneración de las bases políticas y económicas en un contexto adverso; a la vez, se quebraba un sistema abiertamente autoritario inviable tras los experimentos reformistas entre 1854 y 1865, "imaginados por civiles y ejecutados por militares" (McEvoy, 2017, p. 123).

[30] De hecho, como indica Portocarrero, el proyecto liberal y democrático de nación criolla, que Palma imaginó a través de su escritura, fue la base ideológica del orden civilista (2007).

[31] La denominada "prosperidad falaz" fue consecuencia de la explotación del guano, fertilizante oriundo de las Islas Chinchas. El modelo guanero dio lugar a dos etapas económicas, según la denominación de Shane Hunt (1985): la "Edad Guanera Temprana" (1841-1849), cuando el Gobierno se encargó de explotar y comercializar el guano, y la "Edad Guanera Madura" (1850-1878), cuando los consignatarios estuvieron a cargo de su comercialización en el extranjero, con todos los riesgos que implicaba poner la economía local en manos de empresarios (pp. 258-260).

Castilla había sido el primer gobernante republicano preocupado por la organización de la educación pública y Balta había demostrado un notable compromiso por la pedagogía, pero las mayores políticas educativas, hasta entonces, llegaron con el Partido Civil[32]. Las élites civilistas, que inicialmente vieron en la población indígena una raza inferior perfectible mediante el "mejoramiento racial" y, en la inmigración europea, una solución a los problemas del país, fueron adoptando una posición distinta respecto a las potencialidades de los peruanos, siempre a través de la implementación de nuevas políticas educativas, como expresa Mario Marcone (1995, p. 82).

Palma se benefició del florecimiento del sistema educativo; él veía en la divulgación de la cultura local una herramienta para imaginar el país desde la prensa limeña y las recientes medidas formativas. Pese a las duras críticas que recibió de parte de algunos civilistas, el plan sirvió de contexto a la publicación de la primera serie de sus *Tradiciones peruanas* en *El Correo del Perú*, aunque trabajara en ellas desde 1859. Junto a esta obra, también se dio luz verde a la publicación de otros grandes trabajos, como *El Perú*, del italiano Antonio Raimondi (1874); los *Documentos Históricos y Literarios del Perú*, de Manuel de Odriozola (1874); el *Diccionario geográfico estadístico del Perú*, de Mariano Felipe Paz Soldán (1877); y el *Diccionario de la Legislación Peruana*, de Manuel Atanasio Fuentes (1877). Todas estas publicaciones compartían el anhelo decimonónico de *cartografiar* la geografía y/o historia del país por medio del texto escrito y el prestigio del modelo europeo, cuyas implicaciones simbólicas examinamos antes.

[32] Pardo continuó esta obra por medio del Reglamento General de Instrucción Pública de Ramón Castilla, pero rechazó el modelo castillista basado en núcleos de poder político para la toma de decisiones. Como expresó McEvoy, "el republicanismo-cívico enarbolado por la Sociedad Independencia Electoral reconocía también que los individuos sin apoyo no podían participar en la práctica política y que necesitaban oportunidades, motivación y un escenario donde pudieran ejercer nuevas facultades" (2017, p. 90).

Como parte del plan educativo, se promovió la difusión de medios como los periódicos, las revistas y el telégrafo. Aunque seguían siendo monopolio de las élites intelectuales, se destinó hacia ellos el anhelo por alcanzar la tan ansiada conciencia nacional. Como explica McEvoy (2017), ambos aspectos, la exaltación de la identidad y del idioma español, fueron imprescindibles tanto en la campaña política de Pardo como en la ejecución de su proyecto de país, dado que apoyaban la "tarea de la articulación política y de agilización de las comunicaciones nacionales" (p. 102) para la socialización cívica y la integración de todos los sectores intelectuales. De ese modo, la prensa logró difundir y fortalecer el ideario de las elites criollas, y robustecer su ideología dentro de un colectivo de ciudadanos letrados. Además, vigorizó el uso de la lengua castellana como instrumento de poder al legitimar todo discurso generado desde las elites administrativas, políticas, económicas, culturales y sociales (Anderson, 1990, p. 73).

No perdamos de vista que la educación que promovía el tradicionalista era también el camino para crear ciudadanos útiles al desarrollo económico del país, acorde a la perspectiva positivista de la época en su proceso de inserción al capitalismo mundial. El pueblo se vislumbraba como la "reserva" capaz de revitalizar un "organismo social enfermo", y el republicanismo, como la "actitud moral y humanista" que ayudaría a alcanzar una identidad nacional[33] (McEvoy, 2017, p. 126). Cuando Palma escribía y publicaba sus tradiciones, el panorama económico peruano era desolador. Al descenso de

[33] La Exposición Industrial Nacional de 1872 fue una muestra muy pública del optimismo que se depositó en el sector productor y en las riquezas del país como medios para alcanzar una identidad nacional. En su *Discurso de la Inauguración de la Exposición Industrial Nacional*, Pardo resaltó aquel vínculo fundamental entre identidad y producción:

> Desde la bellota de algodón hasta los tejidos de López Aldana, desde la lana de las Punas hasta los paños de Terry y de Garmendia, desde el salitre de Tarapacá hasta la pólvora de casa, desde el aguardiente común hasta los vinos delicados, desde el azúcar y la cochinilla de la zona tórrida hasta la lana de vicuña de la fría, y la seda de la zona templada, se nos han presentado juntas en un día y en un sitio, cien industrias, de las que cada una podría enriquecer a una Nación; industrias incipientes, es cierto, y reducidas, pero que como antes he dicho, encierran el porvenir del país. (Pardo, 1872, citado en McEvoy, 2017, p. 126)

la producción minera global, el agravamiento de la crisis agraria local, el empobrecimiento de la población y una grave reducción de las fuerzas de trabajo se sumaba un ingreso masivo de mercaderías extranjeras baratas derivado de la desaparición de los controles fiscales coloniales (McEvoy, 2017, p. 134). Además, el país sufría la crisis fiscal e inflación de los precios que dejaron la "Era del guano" y su "prosperidad falaz" (1845-1866), debido a los excesivos gastos internos que se cubrían por medio de adelantos de los agentes comercializadores que se beneficiaron de precios inflados, altos intereses y cambios de moneda (McEvoy, 2017, p. 137). A todo ello se añadían los cuantiosos gastos por la guerra contra España (1864-1866), el devastador terremoto en Moquegua y Arica (1868), la rebelión indígena en Puno (1866-1868), y la peste de fiebre amarilla en la costa del país (1868) (McEvoy, 2017, p. 104).

Como es de esperar ante un panorama social altamente desigual, la división entre sectores se vio intensificada. De acuerdo con McEvoy (2017), para los propietarios, la República era la "concreción de un ordenamiento social" (p. 127) amparado por la ley y la propiedad, mientras que, para los sectores medios y populares, era un orden de justicia y trabajo que se había visto quebrado por la falsa prosperidad. No se hizo esperar la aparición de numerosos críticos de un esquema de poder exportador basado en el endeudamiento, que había dejado de lado el desarrollo de otras fracciones de la producción nacional.

La consigna de "educar al indio" para construir una patria funcional era un camino para fomentar la cohesión nacional en un marco de modernidad, pero todavía perpetuaba los viejos sistemas coloniales de gobernanza en lugar de edificar un aparato económico verdaderamente eficaz y adaptado a la realidad del país. Como explica Oliart (1995), la República se alimentaba del deseo de ser vista como "una nación moderna a los ojos de

Europa sin eliminar la aristocracia, los mecanismos de dominación y el estilo de vida de la Colonia" (p. 263). Por ello, se formuló un complejo sistema ideológico que combinaba estructuras capitalistas y coloniales. Palma compartía el deseo de retomar el republicanismo peruano original y su doble herencia contradictoria, la cual se basaba, por un lado, en la defensa tenaz e idealizada del bien común, y la utopía de conformar una familia nacional; por otro, en la protección de los derechos y la propiedad privada. En cualquiera de los dos casos, "educar" equivalía a "ubicar" a la mayoría nacional dentro de un sistema creado desde y para las élites criollas. En esa línea, las *Tradiciones* relatan los peligros de perder el sentido comunitario y, con él, el rumbo como país a causa de intereses económicos sectarios o individuales. Para ello, tal y como ahondaremos en el capítulo 2, Palma recurre directa e indirectamente a una idealización del sistema económico andino, donde la mayor virtud es el trabajo colectivo, todos pagan tributo a través de su labor, y la vida fuera del sistema es señal de rebeldía y rechazo hacia el propio pueblo.

1.1.1.4. La Guerra del Pacífico y la crisis del observador distante

La derrota y la posterior caída económica surgida de la Guerra del Pacífico (1879-1883) animaron duras críticas hacia las clases altas sobre la "utilidad" de la raza indígena en el crecimiento nacional, tal y como refiere Jorge Ccahuana (2020), o, por lo menos, hacia los medios de instrumentalización sin una auténtica vinculación con la patria. Como explicó Rénique (2016), la imagen era insólita: Lima caía en manos de un ejército proveniente de una de sus viejas dependencias coloniales y dependía de "miles de indígenas apresuradamente reclutados para defender una capital que les era ajena e inhóspita" (p. 29). De esa manera, la guerra obligó a plantearse, otra vez, qué tan unida a la patria se sentían la mayoría de los peruanos.

Los viejos proyectos de patria, asociados a una cierta sensibilidad literaria, cargaron con la culpa de los fracasos nacionales a los ojos de las nuevas generaciones. De ese modo, Palma pasó a representar una clase intelectual caduca y se convirtió en uno de los principales responsables de romantizar la idea de nación peruana. La nueva clase política se preocupó por ser *partícipe* a la vez que testigo del quehacer nacional, incluso si aquello implicaba abandonar el púlpito intelectual para salir al campo de batalla. Ello se concretó, según refiere Rénique (2016), en "la presencia en las trincheras de distinguidos miembros de la ciudad letrada capitalina como González Prada, imbuidos del sentimiento de que acaso el Perú se jugaba su existencia misma como nación" (p. 29). Así, durante la guerra contra Chile, se define un nuevo ideal de intelectual que es, a la vez, actor y testigo de los eventos, lo cual se evidencia en "el hecho casual de que portara González Prada un lente de guerra o catalejo que le permitiría vivir la batalla de una manera singular como fallido protagonista y a la vez como testigo" (Rénique, 2016, p. 30). Y aunque la nueva clase política continuaba estigmatizando a los sectores subalternos[34], también empezó a cuestionar si la nación se sostenía por medio de la perspectiva del escritor y su admiración distante, o si hacía falta participa*r*, salir a luchar por el país, asumir nuevos riesgos. Valdelomar, como parte de la nueva intelectualidad, criticó de manera contundente el desgobierno que vivió el país durante las décadas anteriores y que precipitó la derrota frente a un enemigo al que las clases políticas decidieron no combatir por desidia o cobardía. Sobre este aspecto, nos explayaremos más adelante.

[34] Como explica Marcel Velázquez (2005), el fenómeno de invisibilización y estigmatización de los subalternos en los discursos decimonónicos se hallaba tanto en la obra de Palma como en la de Manuel González Prada, a pesar de que este último se considera un escritor indianista o indigenista (p. 275).

En esta etapa, Palma exhibió una postura política más moderada que la de su juventud[35]. Abogó por la democracia y el respeto a las leyes, como dejan ver sus correspondencia y escritos políticos, aunque siempre mantuvo una lucha contra el clericalismo y una profunda convicción de la imposibilidad de reinstaurar un régimen monárquico (Pérez Garay, 2016, pp. 100-102)[36]. En cuanto a la temática indígena, según advirtió Lavallé (2018), parece ser que el interés de Palma se desvaneció en las últimas series. El periodo prehispánico desapareció tras la publicación de la tercera serie (1875) y las alusiones indígenas alcanzaron hasta la séptima serie, pero de manera muy puntual. Casi todas las tradiciones de temática indígena fueron escritas antes de la Guerra del Pacífico, a contracorriente del nuevo interés de las élites intelectuales por la defensa del indio. Así lo remarcó Lavallé (2018):

> Mientras que la derrota ante Chile y sus consecuencias iban a despertar un nuevo interés por la problemática indígena, tanto en la política como en la literatura así como un análisis radical, cuando Palma, convertido en la figura emblemática de las letras peruanas había escrito más de la mitad de sus tradiciones, se puede observar que este mostraba un marcado desinterés por estos temas que solo aparecen cuatro veces en la séptima serie (1889) y dos veces en la octava serie (1891) y en la novena serie (1899). Entonces, en esta última serie, solo se trata de alusiones a los indios respecto a uno u otro conquistador. Finalmente, la décima serie también presenta dos tradiciones indígenas, pero una de ellas

[35] No obstante los deseos de Palma por limitarse a la ficción a principios de la década de los años setenta, su interés por la política nacional desde el periodismo crítico y el apoyo partidario jamás cesó. De hecho, tras iniciarse la guerra, el tradicionalista expresó su apoyo partidario a Nicolás de Piérola y, en 1882, en plena ocupación chilena, ambos formaron parte de la junta directiva del Partido Nacional Reconstituyente para afrontar las consecuencias de la guerra y buscar la unificación nacional. Luego de su salida en 1884, se dedicó finalmente de lleno a su labor literaria y al desempeño de su cargo como director de la Biblioteca Nacional, pero siempre mantuvo un ojo puesto en el panorama político del país.

[36] Para profundizar en el tema de la correspondencia que Palma intercambió con célebres personajes políticos e intelectuales de su época, se recomienda la lectura de "La correspondencia de Ricardo Palma" de Omar González Alvarado (2009).

> es solamente la publicación, después de casi medio siglo, de una obra escrita a la edad de diecinueve años [presentada como] una curiosidad de su juventud. (p. 127)

Probablemente, se trate de una renuncia intencional por una desambiguación de su posición en la sociedad. En un contexto en que los nuevos intelectuales asumieron apuestas más comprometidas desde el ensayo político, y la reputación de Palma como escritor reposaba en su capacidad para componer con jocosidad y libertad, es natural que concentrara sus energías en los temas que le resultaban más afines a su sensibilidad literaria. Sea como fuere, una carta dirigida a Piérola demuestra que los años lo llevaron a renunciar a su propósito cohesionador, a perder la fe en las instituciones, y a mirar con prejuicio y desconfianza al que nunca dejó que considerar un "otro":

> El indio no tiene sentimiento de la patria; es enemigo nato del blanco y del hombre de la costa y, señor por señor, tanto le da el ser chileno como turco […]. Educar al indio, inspirarle patriotismo, será obra no de las instituciones sino de los tiempos. Por otra parte, los acontecimientos históricos nos dicen con sobrada elocuencia que el indio es orgánicamente cobarde. (Palma, 1881, párr. 3)

Décadas después de que los criollos llamaran "indio extranjero" a Santa Cruz, el mismo Palma que en su infancia alentó el proyecto de confederación reafirmaba la asociación entre el indígena y la ausencia de pertenencia a la patria. Con estas palabras, además, confirmaba el sesgo determinista sobre el indio que lo llevó a perder la fe en la educación como medio para insuflar patriotismo. El tradicionalista relegó la tarea educativa a los azares del tiempo y al destino, lo que iba en contra de sus antiguas pretensiones de diseñar él mismo las estrategias de tutelaje desde la política y la literatura. Como observa Pérez Garay (2019), Palma se dejó envolver por una densa capa de

pesimismo sobre el futuro de la nación peruana (p. 211). Entonces, la dejó errar a su suerte.

…

Como se desprende del quehacer político de Palma y sus vaivenes ideológicos, las *Tradiciones* no son el producto derivado de un momento histórico cultural homogéneo, sino que se circunscriben al estado de incertidumbre nacional, y proyectan, sobre sí, los principales debates de una época en la que literatura y la política conformaban un solo núcleo indesligable. Incluso cuando se multiplicaban los frentes políticos en un país sumergido en el caos —y, con ellos, los itinerarios que pretendían múltiples formas de ejercer el tutelaje del país desde distintas convicciones—, aunaba la urgencia de un pasado prestigioso, vinculante y capaz de facilitar el ejercicio de poder a los sectores criollos sobre la población indígena mayoritaria. Como parte de esta búsqueda, *dar un lugar* a cada peruano en los tiempos en que Palma escribía las primeras series de sus *Tradiciones* era tan importante porque la élite criolla sentía la necesidad de crear un engranaje multisectorial, jerárquico y capaz de remontar una economía endeble. A continuación, pasaremos a establecer cómo los matices ideológicos y anhelos nacionalistas de aquel ejercicio político literario influyeron notablemente en la pesquisa histórica, la reescritura del pasado y hasta las grandes ausencias de las tradiciones indígenas.

1.1.2. La "tradición indígena" al servicio del nacionalismo criollo

Perú, a diferencia de otros países de Latinoamérica cuya historia iniciaba con la Independencia, enfrentaba la paradoja de ser un país nuevo y en formación, pero al cual se le concedía mucha antigüedad. Este fenómeno influyó en el hecho de que los escritores

románticos se aferraran a unas raíces prehispánicas como un "antecedente magnífico" (Holguín, 2002, p. 655), pero respecto de las cuales no experimentaban un auténtico sentimiento de nostalgia:

> Ellos no podían sentir nostalgia porque sus conocimientos de la historia del Perú eran muy limitados, y no se extraña lo que no se conoce (aunque eso mismo aumentaba su sed de historia). Además, no podían extrañar a los Incas porque no se sentían identificados con su cultura, sociedad, religión, etc., ¡y su lengua, aunque dulce, les era enigmática!, ni a los españoles, pues estos representaban la vituperada dominación colonial. (Holguín 2002, p. 652)

Por ello, para alcanzar una continuidad histórica que conectase la República con la historia antigua del Perú, era importante no negar el pasado colonial, el cual, aunque polémico, resultaba más cercano y familiar. Surgen, entonces, dos caminos diferenciados en el modo de procesar el periodo colonial que divide a los intelectuales entre hispanófobos e hispanófilos. El discurso liberal —y con él, la mayoría de románticos— solía declararse miembro del primer grupo y considerar los tiempos virreinales como una etapa de deshonrosa dominación, aunque no por ello dejara de ser parte de la historia del país[37]; del otro lado, la reacción conservadora antiliberal apareció cuando Bartolomé

[37] La novela *Edgardo o un joven de mi generación* (1864), de Luis Benjamín Cisneros, es, como refirió Holguín (2002), el testimonio de cómo muchos jóvenes románticos veían el pasado nacional a partir de sus lecturas y los testimonios orales. Así, se refleja la curiosidad histórica del protagonista de la historia, y el vínculo directo que establece entre la cultura incaica y la nacionalidad peruana:

> Edgardo se propuso conocer detenidamente la historia de su patria. En las sencillas menciones de Garcilaso y en los cuadros coloridos de Robertson y Prescott, el joven oficial contempló abismado la noble y gloriosa civilización de los Incas, no trasplantada como todas las civilizaciones antiguas y modernas de la Europa, cuyo itinerario nos marca la historia, sino nacida de sí misma como la luz de la nada. Admirando las proezas titánicas de los hombres que trajeron al Perú la bandera conquistadora, *cuya raza forma hoy el elemento más activo, más ilustrado y más civilizador de nuestra nacionalidad*, Edgardo lloró y comprendió el estupor de la raza primitiva al ver en un solo día destruido el imperio, degollados sus reyes, condenada su religión, derribados sus altares, perdidos sus dioses. (Cisneros, 1939, citado en Holguín, 2002, p. 661; nuestros subrayados)

No obstante, para Cisneros la Independencia también implicó "la aparición de una nacionalidad moderna, engendrada de los elementos simpáticos de dos razas llenas de bellas cualidades y de nobles tradiciones" (Cisneros, 1939, citado en Holguín, 2002, p. 662). De ese modo, el escritor abogó por un país mestizo (Holguín, 2002, p. 662).

Herrera —rector del colegio San Carlos, donde estudió Palma— sostuvo que el Perú fue creado con la Conquista y que el rechazo a la herencia española era contrario al Evangelio (Holguín, 2002, pp. 657-658). Palma, aunque romántico y liberal en su juventud, no solo se declaró hispanófilo, sino que se proclamó portavoz del grupo que celebraba la hispanidad:

> […] la juventud a que yo pertenecí fue altamente hispanófila. El nombre de España, aunque no siempre para ensalzarlo, estaba constantemente en nuestros labios […]. La vida colonial estaba todavía demasiado cerca de nosotros… Los americanos de la generación que se va, vivíamos (principalmente lo de las Repúblicas de Colombia, Centro-América y el Perú) enamorados de la lengua de Castilla. (Palma, 1899, citado en Holguín, 2002, p. 658)

Con la convicción de que el Virreinato era la verdadera ancla de su identidad criolla, la temprana obra teatral *El hijo del Sol* (1949) y la novela de juventud *La muerte en un beso* (1852)[38] son elocuentes acerca del interés de Palma por navegar el universo incaico como el resto de los románticos. En este caso, la desenvoltura y jocosidad con que describía a una Lima virreinal es reemplazada por una mirada demasiado respetuosa y distante, que honra el pasado prehispánico como un tiempo tan glorioso e idílico como lejano, estático y caduco.

[38] Como ha indicado Miguel Ángel Vallejo (2019), *El hijo del Sol* es la primera obra teatral de Palma; sin embargo, no se llegó a representar. Fue anunciada en el diario *El Comercio* el 28 de noviembre de 1849, junto a otras obras como *El Barquero* y el *Virrey de Nicolás Corpancho* (p. 427). Holguín (2002) expresó la posibilidad de que fuera la base del argumento de *El hermano de Atahualpa. Narración histórica*, en la que Palma hizo referencia a los incas como hijos del Sol. Por su parte, *La muerte en un beso* es una novela del género romántico escrita por Palma durante su adolescencia, en la que trata un romance trágico entre dos indios. Se aprecia en estas obras cómo Palma se enfrentaba al desconocimiento de la cultura andina y sus intentos por procesarla desde el exotismo, dado que abundan los modelos europeos y los personajes se construyen desde estructuras muy clásicas (Lavallé, 2018, p. 128). En sus tradiciones indianistas, tampoco se logró despojar de esta trasposición de esquemas parar asimilar el universo andino.

Para Tzvetan Todorov (1982), existen tres tipologías en la relación con el "otro". La primera implica un juicio de valor a partir del cual ese otro es bueno o malo, superior o inferior. La segunda consiste en la decisión de asimilar o no valores, o de imponer la propia imagen. Por último, se halla la decisión de ignorar o desconocer la cultura de ese otro (p. 195). El discurso literario de Palma refleja un interés por relacionarse con el peruano indígena a través de la mediación de un antecesor incaico del cual se pueden rescatar múltiples valores. Así pues, el indio contemporáneo, en cambio, es percibido como un ser inferior, extranjero en su propia tierra, y carente de perspectiva histórica tras ser despojado de su pasado y tener una participación limitada dentro del panorama nacional. El punto de inflexión que convierte al "inca" en un "indio" es la Conquista. Así lo refleja el drama incaico "El hermano de Atahualpa. (Narración histórica)" (1939), donde Palma describe a los incas, primero, como "heroicos, generosos y nobles" y, luego, como "ingenuos, ignorantes y débiles frente a los arteros y codiciosos españoles" (citado en Holguín, 2002, p. 663). Todas estas ideas no hacen más que reflejar un sentimiento de la época y son conjugadas por Cecilia Méndez con gran precisión en su clásico título "incas sí, indios no" (2000). Joseph Dager (2009) destaca este fenómeno en las *Tradiciones*:

> La comunidad que imaginó Palma, y que se difundió extensamente, fue una comunidad básicamente criolla, es decir, fundamentalmente occidental y urbana. No excluyó el elemento andino representado por los incas a quienes dedicó algunas tradiciones, pero los grupos subalternos de los que fue contemporáneo apenas si fueron mencionados, estuvieron casi silenciados como afirmarían los estudios poscoloniales. (p. 152)

En ese sentido, descifrar el proceso de creación de las tradiciones indígenas involucra diferenciar entre aquellas que se sitúan en los tiempos incaicos y las que tienen

lugar en algún momento posterior a la Conquista, aunque sin desatender, por ello, el factor de intermediación cultural. En las primeras, predomina un deseo por consolidar un esquema de valores útiles a las medidas políticas y económicas afines al liberalismo criollo de Palma, con las ideas y venidas que antes hemos examinado. La mitología andina, en ese sentido, no sería verdadero alimento para la imaginación del tradicionalista, sino recuento para la exaltación de un pasado común por medio de un escrutinio mesurado de las fuentes. En el segundo caso, nos hallamos ante textos atravesados por el prejuicio; y la necesidad de aleccionar al peruano indígena sobre su lugar en la nación y el peligro de caer en ciertos vicios con que se lo asocia en el imaginario popular desde la Colonia, tales como la ociosidad, la vagancia o la codicia. Con esta diferenciación de base, donde lo incaico ofrece los valores que lo indígena debe asimilar, analicemos los criterios de composición de las tradiciones indígenas.

1.1.2.1. La libertad compositiva (y sus límites criollos)

La obra más célebre de Ricardo Palma reinaugura un género fundamentado en la búsqueda de un formato lo suficientemente dúctil como para albergar y reconducir la heterogénea identidad peruana. Como refirió José Miguel Oviedo, se trata de "un rebrote americano de las diferentes formas de literatura historicista —leyenda, novela histórica, crónica o narración de tema tradicional— que el romanticismo puso de moda en Inglaterra, Francia y España" (1999, p. 259). A esta amalgama de géneros y subgéneros dirigida a la exaltación del sentimiento patrio se debe sumar, como bien apuntó Marco Antonio Urdapilleta-Muñoz (2014), el costumbrismo, popularizado en el medio nacional por personajes como Felipe Pardo y Aliaga, o Manuel Asencio Segura, quienes ya ejercitaban el arte de forjar nacionalismo desde la crítica mordaz sobre su sociedad inmediata (p. 45).

La elección y adaptación de un género híbrido revela una intencionalidad de novelar la historia a gusto del autor, porque, como anotó Francisco Sosa, en la tradición, "no se pueden señalar claramente cuáles son los lindes que separan la historia de la novela" (1890, p. 7). Ello se debe a que las bases históricas son reescenificadas y alteradas en sus detalles en aras de una narración amena, según explicó Núñez (1965):

> El género en manos de Palma se sustenta en un hecho cierto o en una anécdota peregrina, hallados generalmente en los antiguos documentos con los que Palma estuvo en contacto en los archivos de la Biblioteca Nacional […]. El hecho o la anécdota eran luego adornados con situaciones ficticias, personajes afines o inventados, letrillas, alusivas, diálogos muy agudos y una gran dosis de talento artístico y habilidad escénica que fundía esos elementos en un todo. (p. 12)

Como apuntó Eduardo Huarag (2016), "Palma, en verdad, utiliza la historia como fuente argumental, pero recrea la historia de tal modo que la hace diferente en la configuración de los personajes [con lo cual añade] mayor autenticidad y fuerza evocadora" (p. 142). A decir verdad, Palma no deseaba ser un mero recolector de anécdotas y costumbres. Tampoco se propuso pasar por historiador ante un auditorio erudito que aplaudiera su meticulosidad investigadora; de hecho, él mismo explicó, en "Bibliografía americana. *La virgen del Sol*", que prefería la leyenda histórica antes que la historia en sí misma:

> […] la leyenda, para satisfacer una exigencia de nuestras jóvenes sociedades ha de ser la expresión de la verdad histórica, de la verdad tradicional ataviada con el ropaje deslumbrador del ritmo. Por eso es ella más popular que relación prosaica y descarnada de los hechos. Queda a los espíritus graves y pensadores embelesarse con la filosofía de la historia; pero para la multitud es necesario presentar vestido de flores el esqueleto del pasado. (Palma, 1861, citado en Holguín, 2002, p. 667)

En ese sentido, Portocarrero (2015) analizó su empleo de la "tradición" como una doble estrategia que, por un lado, añade verosimilitud a lo narrado, pues desdibuja la propia voz autoral de Palma; por otro lado, contextualiza el relato en el pasado cercano o remoto, de manera que el autor aparenta ser solamente un transcriptor (pp. 93-94).

Para el caso de las tradiciones que tienen lugar en tiempos prehispánicos, esta intención de aunar historia y ficción tiene por antecedente a los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. Es harto conocida la influencia del cronista mestizo en el contenido de las *Tradiciones* y el deseo compartido por ambos autores de alcanzar una síntesis imposible del pasado nacional. Pero, además, los *Comentarios* tuvieron una "influencia oratoria clásica" (Lavallé, 2018, p. 130) y otorgaron verosimilitud a través del citado (Cuder, 2018, p. 33)[39]. Cuando, en sus *Tradiciones*, Palma (1961) indicó que "los tiempos primitivos del imperio de los incas […] han llegado hasta nosotros con *fabulosos e inverosímiles colores*" (serie II, pp. 564-565; nuestros subrayados), estaría apelando a la distinción entre verdad y ficción que también estableció el Inca Garcilaso:

> Iremos con atención de decir las hazañas más *historiales*, […] y aunque algunas cosas de las dichas y otras que se dirán parezcan *fabulosas*, me pareció no dejar de escribirlas por no quitar los fundamentos sobre que los indios se fundan para las cosas mayores y mejores que de su Imperio cuentan. (libro I, cap. XIX, p. 56; nuestros subrayados)

Asimismo, el Inca Garcilaso apeló a la noción de "fábula historial" como un término medio entre la fábula y la verdad histórica; a través de ella, gozó de una gran libertad para sugerir ideas dentro de los márgenes de la ficción innata que ha acompañado a este tipo de relatos desde la Antigüedad, muchas veces dotados de un carácter

[39] En su *Corona patriótica*, Palma (2021) visibilizó la influencia garcilasista en la construcción del discurso literario tras la Independencia; a la vez, desveló su interpretación de los relatos de origen de los incas como una fabulación del cronista cuzqueño que otorgaba un principio, aunque mitológico, a la república peruana.

fundacional y una fuerte carga identificatoria. He ahí que la combinación entre historia y ficción se mantuviera como un recurso más importante que la historia por sí sola en el proceso de crear identidades, incluso estando bajo influjo positivista del siglo XIX. Con la prolongación de este formato mixto, la idea de un pasado mitológico con valor histórico no sería una lectura meramente romántica, sino que poseía el aval de uno de los textos fundacionales del Perú. Si bien el carácter elusivo de la narración llega notablemente más lejos en la crónica garcilasista —al formar parte de un intrincado sistema de niveles morales y teológicos[40]—, las tradiciones indígenas tampoco se limitan a la literalidad de los hechos; por lo menos alcanzan un plano más: el de la lección moral[41].

No debemos perder de vista que aquellos formatos, juntos o por separado, no alcanzan para abarcar la tradición de Palma, sino que nos ayudan a conocer algunos de sus antecedentes e influencias. La realidad es que nos encontramos frente a un género tan inexplorado como lo seguía siendo entonces el pasado nacional, según declaraba el propio Ricardo Palma (1961): "En América la tradición apenas tiene vida. La América conserva todavía la novedad de un hallazgo y el valor de un fabuloso tesoro apenas principado a explorar" (serie II, p. 564). La palabra misma "tradición" evoca lo colectivo e inmemorial que aún debe ser abordado.

[40] La "fábula historial" poseía los niveles morales y teológicos que permitieron al Inca Garcilaso sustentar su relato central y albergar las verdades cruciales en su esquema providencial del Incario. Como historiador poeta, el Inca Garcilaso sintió el impulso renacentista de crear utopías sin dejar de expresar verdad en las particularidades de su relato, y esta realidad se extiende también a las fábulas historiales. A partir del sentido pedagógico de este tipo de relatos y de su ficción intrínseca, pudo establecer con mayor libertad versiones alternativas de la realidad incaica, que no se limitan a ser modificaciones puntuales sobre determinados sucesos, sino que se proyectan al sentido global de la historia del Perú, la cual adquiere una dimensión providencial en los *Comentarios*. Siguiendo el tipo de lectura alegórica que realizaron los neoplatónicos, el Inca Garcilaso incorporó reflexiones teológicas sobre, por ejemplo, el origen de los incas, con el objetivo último de expresar la teología implícita del Incario, a partir de su carácter preparatorio y favorecedor de la empresa evangelizadora (Arias Carbone, 2019a, pp. 208-210).

[41] Rocío Oviedo (2009), en su trabajo sobre la anécdota en la crónica de Incas, establece un vínculo entre el trasfondo ejemplar de tradiciones como "Carta canta", y el relato del Inca Garcilaso de la Vega asociado al "ingenio" y la "faecia".

Pese a su novedad compositiva, las *Tradiciones* poseen un esquema básico constante, dirigido a construir un relato tan lúdico como educativo, cuyas fuentes explícitas lo elevan a la ansiada categoría de "verdad histórica". Así lo resume Urdapilleta-Muñoz (2014):

> El narrador inicia contando una anécdota con la intención de captar el interés del lector; el tema aquí son sus experiencias, recuerdos o lecturas acerca del suceso que luego contará y que permite crear un efecto de suspenso, porque corta su relato para dar lugar a una digresión que contiene el "obligado parrafillo histórico" de pretensiones educativas y mediante el cual se construye el marco histórico del relato, sin olvidar señalar las fuentes, generalmente orales. La tradición concluye con un pasaje en el que se abunda sobre la anécdota, aunque con frecuencia la remata un texto con un aparente afán moralizante. (p. 45)

Tras esa estructura reiterativa, la libertad argumental y la ausencia de una línea temporal se imponen. En cada una de las diez series que componen las *Tradiciones*, el narrador optó por publicar sus relatos sin contemplar una agrupación por periodos históricos; incluso en el interior de los mismos, eligió cruzar distintas etapas de la historia mientras sumaba niveles a la diégesis central, como cuando recurrió a digresiones sobre tiempos incaicos durante una narración colonial (al modo, otra vez, del Inca Garcilaso de la Vega), o cuando abrió una historia a través de una anécdota situada en el presente (como hicieron posteriormente los modernistas).

Como buen romántico, Palma conocía las ventajas de la literatura para transmitir convicciones ideológicas y conjugar lo disímil de una actualidad en permanente formación y conflicto, que no podía limitarse a mirar hacia atrás con afán únicamente historicista. Su deseo apuntaba a engalanar la historia escrita y oral, como él mismo declaró a través de su narrador: "creemos útil adornar con las galas del romance toda

narración histórica" (1961, serie II, p. 565). Su discípulo Ricardo Rosell lo expresó con mayor ligereza: "con cuatro paliques, dos mentiras y una verdad hilvana Palma una tradición" (citado en Palma, 1961, serie IV, p. 201), aunque esas mal llamadas "mentiras" son las que otorgan la mayor autenticidad a sus textos o lo que el poeta Martín Adán elogió como un "gusto universal y notrísimo" (1982, p. 583).

1.1.2.2. Las fuentes, una navegación errática

Para postular un esquema de procesamiento del pasado peruano a través de un formato de escritura *sui generis*, el escritor limeño se enfrentó a recursos escasos. Como expresó Holguín (2002), Palma, al igual que el resto de los románticos, casi no halló producción historiográfica debido al contexto de intranquilidad política, reñida con la reflexión histórica, que sucedió a la Independencia. A ello se sumaba la violenta separación de España, que obligó a rechazar una enseñanza histórica relacionada con la dominación, puesto que se entendía como una versión del pasado desde la perspectiva española, es decir, desde una visión opuesta a los intereses de la República peruana (p. 653). Por esos motivos, las nuevas generaciones apenas tuvieron acceso a libros de historia entre los siglos XVI y XVIII; de hecho, los que había, estaban llenos de errores, contradicciones y acontecimientos narrados con grandes dosis de fantasía. De entre estas fuentes, el Virreinato, con sus cerca de trescientos años, representaba el periodo menos documentado (Holguín, 2002, pp. 654-655). No obstante, ante esta realidad compleja, Palma (1906) se mostró optimista y expresó que solo hacía falta saber investigar con ahínco para hallar verdad, al menos en lo que atañe al periodo colonial:

> Nuestra historia, desde los tiempos primitivos de los Incas hasta que sonó la hora de la Conquista, se halla en estado embrionario. Es una especie de mito fabuloso. Pero si no es aventurado sostener que sea imposible escribirla de una manera concienzuda, tal

> imposibilidad no existe tratándose de los tres siglos en que vivimos rindiendo vasallaje a los monarcas españoles. Hay crónicas, reales cédulas, gacetas e infinitos documentos de los que se puede hacer brotar raudales de luz. La tarea es, sobre todo, de inteligencia, para saber encontrar la verdad en aquellos incidentes sobre los que han escrito diversas plumas, variada y aun contradictoriamente. (pp. 460-461)

A simple vista, Palma no discriminó entre fuentes prestigiosas y populares. Navegó igual por la escritura que por la oralidad[42], e igual por las crónicas más reputadas que por las coplas populares, los refranes y los "dimes y diretes" de su sociedad inmediata. Como planteó Ruth Thomas (1940) en su estudio sobre las fuentes de las *Tradiciones*, pareciera que […]

> cuando Palma halló un cuento a su gusto y en estilo más o menos parecido al suyo, lo aceptó para una tradición, pero, al adaptarlo a esta tradición, no menospreció de ningún modo su propio genio literario. Ejerció la misma libertad con relación a las citas de otros autores. (p. 465)

Sin embargo, Thomas (1940) reveló también, a través del análisis de pasajes concretos, que la inspiración en otros autores se materializa muchas veces en la reproducción de pasajes íntegros; entre estos, se hallan el Inca Garcilaso de la Vega, José de Acosta, Fray Antonio de la Calancha, Juan de Caviedes, Benjamín Vicuña Mackena, Ventura Travada o William Hickling Prescott. Los casos en que Palma optó por una reconstrucción más libre suelen coincidir con los de mayor afinidad ideológica, estética y/o cercanía temporal entre él y su fuente. Asimismo, son los que han desatado menos polémica, porque no alteran leyendas folclóricas ni bases históricos, sino que se consideran "concepciones imaginativas, fantásticas" (Thomas, 1940, p. 468). Los

[42] Para ahondar en el tema de la oralidad en las tradiciones, sugerimos ver el trabajo de Alessio Arredondo "Oralidad y transculturación en las *Tradiciones peruanas*" (2013).

préstamos más literales, en cambio, se relacionan a una mayor autocensura creativa ante lo que Palma consideraba menos familiar.

Las tradiciones indígenas suelen formar parte de este último grupo, dado que evidencian mayores calcos de las crónicas, menos inventiva por parte del autor, incluso cuando ello no le impida incurrir en controvertidos artificios. Thomas (1940) alertó sobre "engaños" respecto de las fuentes citadas, como en el caso de "Carta canta" y la referencia a José de Acosta, pese a que Palma copió el relato garcilasista casi palabra por palabra (p. 464). De hecho, parece haber cierta premeditación en el calco de pasajes y una exploración más conservadora en términos creativos. Resulta paradójico, si consideramos que la oralidad es la base de la historia andina, que aquellos relatos sean los que más se amparan en la bibliografía, correctamente citada o no, y posean la estructura compositiva menos oral. Ello se debería, además de la autocensura, a una intención de reducir el carácter múltiple del entorno andino, donde el inca se percibe como un sujeto laborioso, guerrero y patriota; y el indio, como desleal, ignorante o perezoso. Además, a veces, decir menos añade una mayor carga didáctica a lo narrado y poder sentencioso a cada una de las palabras, porque se prescinde de matices y ambigüedades en la interpretación de las historias y sus personajes. Por ello, nos corresponde revisar tanto lo dicho como lo no dicho.

Aunque Palma no siempre le otorgó el crédito correspondiente, los *Comentarios reales* representan una de las fuentes más importantes para construir un imaginario andino. Los relatos que tienen por fuente directa la crónica son "Carta canta", "La gruta de las maravillas", "La achirana del Inca", "El que pagó pato", "Quizá quiero, quizá no quiero", "El verdugo real del Cuzco", "Una partida de palitroques", "El que se ahogó en poca agua", "Una excomunión famosa", "La fruta del cercado ajeno", "Puesto en el

burro… aguantar los azotes" y "Un obispo de contrabando" (Thomas, 1940, pp. 463-464)[43]. Se trata de una "apropiación" con un fuerte componente simbólico, dado que la misma obra que hoy reconocemos como fundacional y que sirvió de fuente a Palma llegó a juzgarse como peligrosa en la Colonia[44]. La circulación de los reimpresos españoles entre la descendencia de la antigua nobleza cuzqueña entre los años 1723-1724 fue considerada la culpable de incentivar la rebelión de 1780, liderada por José Gabriel Condorcanqui, Tupac Amaru II. Por ello, como advierte el historiador Franklin Pease (2007), la corona española decidió prohibir la difusión e incluso procedió con la requisa de todos los ejemplares en la época (p. 168). En el capítulo 3, abordaremos con mayor detenimiento este aspecto para analizar el tema de la rebeldía indígena en las *Tradiciones*.

Huarag (2016), quien denominó "mirada epidémica" (p. 149) al uso arbitrario de las fuentes por parte de Palma, ubicó dos razones en la evidente omisión de citas en muchas de las tradiciones. La primera es un temor injustificado de ver opacada su imagen como escritor; la segunda, un deslinde entre historia y ficción, y el rol del lector (pp. 150-151). Dadas las múltiples y libres alusiones a autores y las usanzas de la época, también es posible que Palma se fiara demasiado de su memoria y erudición de enciclopedista al citar fragmentos, y que se amparara, con justa razón, en la libertad que ofrece novelar pasajes de la historia hasta convertirlos en una tradición.

En cualquier caso, la aparente actitud de irreverencia o descuido de Palma, tan criticada por sus detractores, respondía, además de la natural plasticidad del género, a una

[43] Según ha investigado ampliamente Bunoro (2015), Manuel González Prada y Clorinda Matto de Turner, como Palma, tuvieron a los *Comentarios reales* como fuente principal en sus respectivas indagaciones sobre el pasado incaico.

[44] En la tradición "Quizá quiero, quizá no quiero", el narrador sostuvo sobre el Inca Garcilaso "que a veces es más embustero que el telégrafo" (Palma, 1894, tomo II, libro IV, pp. 211-212). Esta expresión podría revelar que la imprecisión con que Palma citó a su principal fuente, más que al descuido, se debería a un deseo por rebajar dicho carácter fundacional de la crónica.

libertad intrínseca en el autor. En buena medida, esta es el mayor atractivo de su vida y obra, y lo que le otorga una cualidad distintiva. Como afirmaron George Umphrey y Carlos García-Prada (1943):

> Palma era un mestizo representativo del siglo diecinueve […], un espíritu sin orientación clara, precisa, definida, que se hallaba atraído por valores y realidades opuestas de fuerza para él irresistible: un espíritu en busca de su propio equilibrio. Esto lo vemos en su carácter, en su vida, en sus escritos. (p. XXVI)

No debemos olvidar que un signo distintivo de la época fue la exploración abierta sobre una nación por delimitar física y simbólicamente.

1.1.2.3. Más allá de lo lúdico: el sentido didáctico

Tras el sondeo histórico, llegaba la fase de creación y de "actualización" del pasado nacional. Tal y como expuso el propio Palma (1961) en "Un virrey y un arzobispo", es "la historia del ayer de un pueblo que no vive de recuerdos ni de esperanzas, sino de actualidad" (serie II, p. 564). Esa actualización histórica iba más allá de engalanar el pasado con humor. Urdapilleta-Muñoz (2014) ponderó el humor palmiano por encima de la lección al aseverar que el supuesto afán moralizante del párrafo final de muchas tradiciones no sería "sino una muestra del humor benevolente que caracteriza al autor" (p. 45). Es incuestionable que Palma empleó altas dosis de "humor benévolo", enmarcado en lo lúdico al recrear episodios de la Historia oficial —basta leer "El carajo de Sucre" como parte de las llamadas *Tradiciones en salsa verde* (1984)—. No obstante, su pretensión se acercaría más a la de transmitir un *sentido moral* a su auditorio y no solo proponer una versión ornamentada de los sucesos históricos.

El atavío y el humor forman parte de la indiscutible destreza narrativa del escritor peruano, a la vez que constituyen un mecanismo para una mejor captación de su auditorio[45]. Felipe Pardo y Aliaga también empleaba el humor para difundir una visión nacionalista entre sus coetáneos y para criticar hasta el escarmiento el accionar de personajes políticos en los primeros años de la vida republicana. La mayor diferencia, como plantea Alberto Chiri-Jaime (2012), es que Pardo y Aliaga exhibía posturas más conservadoras y críticas más mordaces:

> A diferencia de su antecesor Felipe Pardo y Aliaga —conocido por sus posturas conservadoras y sus sistemáticas críticas a los primeros años de la vida republicana que plasmó en artículos costumbristas de gran factura formal y breves piezas teatrales—, Palma tolera y comprende esas imperfecciones de la vida cívica de la nación que se gestaba; ambos, sin embargo, no dejan de reírse de tan garrafales errores; pero si Palma emite una risa benevolente, Pardo suelta una sonrisa mordaz. (p. 9)

Palma, en cambio, se comportaba, al menos la mayor parte de su vida, como una figura tutelar antes que autoritaria, de modo que no se cebaba, como los costumbristas, frente a lo que consideraba inferior. De hecho, el humor se diluye casi por completo en las tradiciones que remiten a los tiempos prehispánicos, los cuales se dibujan como una época más abstracta y moral que el Virreinato o a la República, pero nunca risible. En aquellas tradiciones predomina la exaltación nacionalista, la actualización se limita a proyectar una visión colonial y el inca se convierte en "motivo patriótico" (Lavallé, 2018, p. 136).

Al observar el pasado desde los lentes románticos e ideológicos de su presente, con sus conflictos sociales, políticos y económicos, y su lugar de enunciación, Palma

[45] Para ahondar en el tema del humor en Palma y su valor retórico, se puede leer "Las Tradiciones en salsa verde como textos carnavalizados" de Luis Chambilla Herrera (2005).

otorgó a sus *Tradiciones* un tono de mayor solemnidad, basado en una esencia didáctica dirigida a su sociedad contemporánea, tal y como estudiado Bunoro (2015)[46]. De hecho, "el escritor se autopresenta como guía y maestro de su sociedad, incluso antes que desde el poder mismo se sea consciente de ello" (Chiri-Jaime, 2012, p. 13), algo que pasa inadvertido, precisamente, por el carácter jocoso de sus relatos. Ello se debe a que su propuesta fue concebida desde las políticas de inclusión y construcción de una ciudadanía como parte del proyecto liberal burgués criollo, como vimos antes, y su "nueva pirámide social que nacía con la República" (Chiri-Jaime, 2012, p. 12):

> Los criollos que asumían el poder necesitaban consolidar un discurso oficial y formal donde todas las instancias de la nación estén visiblemente incluidas. Por convicción, Palma adhería su pluma y su talento a ese proyecto liberal, pero lo hace con un afán, en esencia, didáctico. El escritor peruano desea educar a las nuevas generaciones que crecían o nacían con la República. (Chiri-Jaime, 2012, p. 13)

En este punto, aparece la oposición entre parodia y rapsodia en el interior de las *Tradiciones*. Portocarrero (2015) destacó que el tono preponderante en las *Tradiciones* es el del humor y la ironía, que no es otra cosa que una representación burlesca de la épica. A través del humor, Palma reduce el componente trágico de la historia nacional, corrupta en todas las esferas del aparato social, y sus asedios en el presente; y concentra su energía en un futuro de alegría, jocosa trasgresión y relativización de las leyes. La rapsodia, en cambio, implica un tono épico y narra las vidas de grandes héroes; se gesta desde la oralidad, por lo cual se transmite de pueblo en pueblo; y determina un sentido de pertenencia mientras propone ciertos valores como modelo de comunidad (Portocarrero,

[46] Cabe señalar que la investigadora relaciona el trasfondo didáctico de Palma con una posición no colonialista y un rescate del legado incaico que pretende soluciones colectivas favorables a la mayoría de los peruanos. Esta tesis defiende que las lecciones que subyacen a la reconstrucción de los tiempos incaicos están determinadas por los intereses del sector criollo y perpetúan un colonialismo ideológico.

2015, p. 96). Desde la postura del crítico, el tono épico sería incompatible con la realidad peruana del XIX y la construcción de una ficción nacional, "cuyo argumento fuera la paulatina unificación del pueblo peruano, la toma de conciencia de su singularidad y la liberación consiguiente del yugo colonial" (Portocarrero 2015, p. 97).

Sin embargo, Palma sí llegó a mantener un tono heroico en el relato sobre el pasado prehispánico debido a factores como su declarada incapacidad para establecer una complicidad con la cultura andina; su respeto hacia un relato que le resultaba mucho menos familiar que aquellos que se enmarcan en la colectividad limeña; y, sobre todo, debido al trasfondo fuertemente aleccionador y moralizante que les adjudicó. De ese modo, nos encontramos con algunos de los textos más serios e impregnados de proezas, conductas modélicas y severos castigos frente al personaje que renuncia a su lugar social de las *Tradiciones*. Son esos fragmentos de la historia que yacen en un orden de la realidad peruana a la que el humor y la transgresión del criollo no son capaces de trastocar.

…

La tradición peruana constituye, de ese modo, una propuesta histórico-literaria plenamente aterrizada en su medio local, que permitió a Palma desplegar su genio creativo sin dejar de lado un enfoque historicista, sumar esfuerzos al proyecto de forjar identidad nacional sin perder una narración lúdica, y combinar su vocación como escritor con su deseo de educar e inculcar valores patrióticos en los peruanos. No basta separar mentiras de verdades para ahondar en una tradición. La receta, aunque de dosis variables, siempre lleva un relleno histórico, un baño de ornamento y una lección por base. Como es posible deducir a estas alturas, las llamadas "tradiciones indígenas" se ofrecen más cargadas de lección e historia que de ornamento. El carácter político que estimuló e impregnó de matices ideológicos las narraciones del tradicionalista, como vimos antes,

nos ayuda a comprender que la lección está relacionada con el deseo de edificar una gran y ordenadora pirámide social donde el indígena rebelde o antisistema no tiene cabida.

1.2. Abraham Valdelomar y su exploración incaísta: una patria hecha de incertidumbre

A principios del siglo XX, se reactivaron las búsquedas de un imaginario histórico cultural mediado por intereses políticos y económicos. Abraham Valdelomar fue una pieza clave dentro de un proceso de reasignación de poderes desde la literatura, el periodismo y los viajes por el Perú, que oponía a las élites tradicionales con las nuevas clases emergentes y su representación en la intelectualidad mesocrática. A diferencia de Palma, para quien edificar fue sinónimo de restringir, aquel apostó por un proyecto más abierto e integrador, aunque menos comprendido por su carácter ecléctico y muchas veces impreciso. Como buen modernista, el intelectual iqueño eligió flexibilizar las fronteras imaginadas de la nación cerrada hasta desenterrar el vestigio, señalar la censura y liberar la pluralidad cultural de la que aún consideraba una "patria en flor" (2001, tomo IV, p. 436).

Como parte de ese esfuerzo, el incaísmo de Valdelomar representa una de las mayores manifestaciones de su espíritu múltiple e insurrecto frente a una élite local que veía con suspicacia e incredulidad toda expresión intelectual que cediera espacio a lo autóctono en un tiempo en que "lo incaico" y "lo indígena" seguían simbolizando conceptos difusos, entremezclados y plagados de lugares comunes. Asimismo, constituye un insumo crucial en la búsqueda por un arte local auténtico para el país, dado que representa nada menos que los cimientos del ideal patriótico de un escritor para quien retroceder por medio de la reformulación literaria de la historia de los incas formó parte de su ideal de una patria proyectada. Para entender este fenómeno, debemos partir de la idea de que el autor concebía la historia del Perú como un continuo cuyo espíritu nacional apunta hacia el futuro, pero toma impulso del pasado remoto a través de un sistema de

correspondencias; así, los incas son antiguos "peruanos" y los republicanos son herederos del legado prehispánico. En palabras de Estuardo Núñez (1960), aquel "concibió y sintió el concepto de patria como una continuidad en el tiempo y una totalidad en el espacio" (p. 61). Con la intención de remarcar esta idea de prolongación genealógica, Valdelomar llegó a decir, en una de sus "Oraciones patrióticas", que la patria es "Hija de José de San Martín, nieta de Manco Cápac, madre de Grau y Bolognesi" (2001, tomo IV, p. 394).

Con base en esta idea de continuidad, los tiempos prehispánicos y la República se entrelazan con miras a constituir un diálogo novedoso, y un cuestionamiento de determinados valores heredados de la Colonia (e impulsados por los románticos). Para ello, Valdelomar aborda temas como el futuro incierto de los peruanos, los límites de la nación jerárquica y centralizada, el conformismo como marca de un pueblo oprimido, el rol social del artista moderno, el problema de la mendicidad, o la configuración de un "otro" nacional. Este espacio de debate aparece, además, como una ventana para desacralizar los sistemas incaicos que el pensamiento criollo había reconvertido en una suerte de decálogo de buena conducta dirigido al grueso nacional. Estos son los aspectos en los que nos enfocaremos al estudiar *Los hijos del Sol*, a través de la invención de un personaje errante polifacético.

Para comprender mejor cómo encaja el proyecto incaísta dentro de una escritura esencialmente ecléctica, nómada e inclinada al ensayo artístico, a continuación, haremos un breve repaso por los mecanismos a través de los cuales el escritor se posicionó como líder de la nueva intelectualidad local a la vez que perfiló un ideal de patria cohesionadora dirigida, primero, a las élites intelectuales limeñas y, luego, a los sectores obreros y a las

provincias del Perú[47]. Posteriormente, ahondaremos en los lineamientos que componen su construcción de una narrativa incaísta como parte de una estética innovadora y de un cuestionamiento a los esquemas de poder.

1.2.1. "Yo no soy un impostor": el compromiso patriótico y la búsqueda de una nación descentralizada

Para alzarse como portavoz de una nueva intelectualidad descentralizada, inclusiva y antiacademicista, Valdelomar se preocupó por estar a la altura de los más poderosos, que por entonces se dividían entre hispanistas y antihispanistas, según vimos al analizar el caso de Palma. Estas dos vertientes ideológicas daban lugar, a su vez, a dos tendencias literarias: la criollo-hegemónica y la de resistencia. La primera tuvo como principal representante a José de la Riva Agüero, quien "propone una interpretación cerradamente hispanista de la tradición literaria peruana" (Cornejo Polar, 1989, p. 74); la oposición estuvo liderada por Manuel González Prada y fue continuada por José Carlos Mariátegui, el cual asumió la visión antioligárquica de la burguesía y la crítica al pasado (Cornejo Polar, 1989, pp. 94-95)[48]. El proyecto modernizador de Valdelomar estrechó vínculos con dichas personalidades y adoptó posturas ambivalentes en medio del debate sobre la situación del indio; sin embargo, tomó un camino diferente respecto del

[47] Si bien el indígena peruano no suele aparecer como un interlocutor directo de Valdelomar —pues solía interpelar a los peruanos de las provincias y a los obreros en distintas fases de formación—, en el plano discursivo, sí tendía a englobar al grupo indígena como un colectivo abstracto y oprimido al cual proteger de las ambiciones del poder, de modo que no se libró de caer él también en el paternalismo intelectual:

> Entre nosotros el problema palpitante hacia el que deben encaminarse todos los esfuerzos y todas las aspiraciones, es aquel que afecta a la raza indígena. Dos terceras partes de la población del Perú están formadas por ese elemento, sin que la educación implantada haya dado mayores resultados. (2001, tomo I, p. 186)

Esta aparente disociación entre el indígena y su público podría responder a un deseo de no identificar al pueblo peruano con un término cargado de desprecio, segregación y racismo. Esta sería la misma razón por la que en *Los hijos del Sol* evitó emplear el término "indio", el cual, como ha notado Velázquez (1998), solo aparece en una ocasión (p. 24).

[48] Como ha explicado Cornejo Polar, "una tradición literaria nacional reproduce a su manera las imágenes con que cada sujeto social construye su idea de nación, lo que implica que pueden existir al mismo tiempo y en una misma sociedad dos o más tradiciones literarias" (1989, p. 16).

procesamiento del pasado nacional. El escritor no deseaba asimilarse a una casta intelectual o política tradicionales, porque, ante todo, se sentía representante y servidor de una juventud que "se ha forjado el camino a machetazos" (2001, tomo IV, p. 526). Por ello, tampoco dudó en colocar los libros a un lado para enfocarse en sus dos herramientas más disuasivas contra el conformismo social: la opinión periodística, con su potencial democratizador, educador y vinculante del pasado; y los discursos nacionalistas durante sus giras por el interior del país, con su capacidad para establecer, en primera persona, la guía hacia una nación integradora.

1.2.1.1. La "patria periodística" y los nuevos sectores

Desde finales del siglo XIX, el artista experimentó una gran presión por ubicarse dentro del nuevo esquema de división de trabajo que impuso el paradigma capitalista, algo que implicó justificar el ejercicio de su creación y su rol en el devenir histórico de la patria. Como explica Marta Ortiz (2015) en su valioso estudio sobre el decadentismo y el incaísmo en Valdelomar, el poeta perdió su "antigua dignidad" y pasó a adquirir la forma de "un marginado, un vagabundo, un bohemio, un borracho" (p. 2); como respuesta, su identidad se volvió difusa y se complicó su relación con los ideales de la burguesía. Sin embargo, el vínculo del creador con su arte se vigorizó en este contexto. Según Ángel Rama (1985), "los poetas se transformarán en los servidores, custodios, de dos valores siempre vagos y mal definidos —el ideal y la belleza—, agrupándose en una suerte de cofradía que se autoabastece" (p. 47). De ese modo, el creador idealista se hallaba ante la encrucijada de elegir entre servir al sistema capitalista o asistir al arte desde un espacio ambivalente en su propia sociedad. El periodismo, que dio origen a la figura del "periodista literario", se convirtió en el principal escenario de debate, ensayo y gestación de los nuevos ideales artísticos; a la vez, procuró un espacio al creador para que este no

perdiera por completo su rumbo en la sociedad. No en vano Rénique se refirió a la prensa como "la patria periodística" (2016, p. 217).

Con el auge de la cultura escrita, de la que fueron parte crucial los románticos, las voces múltiples y susceptibles a la enmienda ganaron terreno frente a la palabra erudita e inmutable de los libros. La prensa dio voz a las clases medias y se convirtió en el "arma de combate que permite la interacción de un sector importante de intelectuales, comerciantes, industriales y políticos limeños y provincianos" (McEvoy, 2017, p. 344). Con ello, los escritores consiguieron lo que no les ofrecía ningún otro medio de expresión: "corroer jerarquías y privilegios" (McEvoy, 2017, p. 345). En el caso de Valdelomar, se trata del medio por excelencia desde el cual pudo erigirse como una fuente de opinión respetada y profesional en su medio elitista. Acorde a la tendencia de hacer sátira del orden civilista, el escritor se inició en el rubro con la caricatura en medios como *Silbidos y Siluetas*, *Monos y Monadas*, *Fray KBezón*, *Actualidades*, *Cinema* y *Gil Blas*. De esa manera, el humor, aquel antiguo recurso criollo, volvió como una de las mayores armas para encarar a los poderes de turno (Rénique, 2016, p. 203). Sin perder su agudeza crítica, pero puede que buscando alcanzar una mayor variedad temática y profundidad expresiva, Valdelomar se decantó por la escritura hacia 1909. Su participación en el lanzamiento de la revista *Contemporáneas* hizo evidentes sus nexos con el grupo literario del momento, donde destacan Pedro Zulen, José María Eguren, Enrique Bustamante y Ballivián, y Juan Bautista de Lavalle (McEvoy, 2017, p. 348). La prolijidad, talento e inquietud juvenil fueron los grandes aliados del joven escritor iqueño para hacerse imprescindible en los principales periódicos de la época, asumir la dirección del diario oficial *El Peruano* en 1912 o fundar la revista *Colónida* en 1916.

Valdelomar se esforzó por ensayar una escritura periodística centrada en su anhelo por renovar la literatura nacional. Según explicó Ramírez Colombier (2013), en alusión a las ideas de Juan Gargurevich, el autor de los cuentos incaicos apeló a su popularidad para elegir sus temas sin subordinarse ante un sistema elitista, centralizado y deudor de mecenazgos políticos. Sin embargo, como explica Esther Espinoza (2007), perseguir la originalidad creativa por sobre la noticia inmediata supuso superar antes algunos obstáculos en pleno apogeo del capitalismo y su retórica de consumo de bienes culturales. Según explica la crítica, el nuevo corresponsal periodístico se enfrentó a la exigencia de incrementar el número de sus lectores para alcanzar la profesionalización y el ejercicio remunerado de la literatura (pp. 50-53). Ahora bien, como sostuvo Aníbal González (1995), en lugar de perder legitimidad con la masificación, los modernistas "aprovecharon el espacio y el sustento que les brindaba la institución de la prensa para ir aguzando sus armas literarias, e ir explorando y definiendo la naturaleza del discurso literario" (p. 156).

De ese modo, el periodismo, con la crónica como insignia, se instituyó como el epicentro de la experimentación modernista, pero también de la reeducación del gusto del lector. No sorprende, en esa medida, que Valdelomar publicara casi todos sus cuentos incaicos en medios de prensa: "Chaymanta Huayñuy" (*La Prensa*, 1915); "El camino hacia el Sol" (*La Revista*, 1915; *La Prensa*, 1916); "Los ojos de los Reyes", bajo el título de "Chaymanta Huayñuy", (*La Prensa*, 1916); "El alma de la Quena" (*La Prensa,* 1917); y "El alfarero" (*Variedades*, 1917) (Silva-Santisteban, 2001, tomo II, pp. 19-20). Asimismo, se apoyó en la crónica periodística para ofrecer las bases estéticas que sustentan su escritura ficcional y las claves de su incaísmo modernista; tal es el caso del artículo "Resurrección del arte incaico" (*La Prensa*, 1917).

Como ocurrió en el caso de Palma, el periodismo también acompañó la militancia política de Valdelomar en un periodo en que literatura y política seguían siendo indisociables. Resulta destacable el caso del diario *La Prensa*, fundado en 1903. Bajo la dirección de Alberto Ulloa Cisneros, el periódico contó con la activa colaboración de periodistas limeños y provincianos, entre los cuales destacó el joven escritor iqueño; y tuvo por meta articular una opinión pública, así como enfrentarse al Gobierno civilista para reactivar los "traicionados ideales" del discurso cívico-republicano (McEvoy, 2017, p. 355). Como parte de este objetivo, apoyó la postulación del demócrata y exalcalde limeño Guillermo Billinghurst en las elecciones presidenciales de 1912 en una coyuntura marcada por la división entre civilistas y demócratas, donde Augusto Leguía representaba la vertiente más autoritaria del civilismo (McEvoy, 2017, pp. 352-359). La defensa de la candidatura de Billinghurst significó un compromiso intelectual sin precedentes: "En la esfera pública, los sectores populares, acaudillados por profesionales medios que apoyaban a Billinghurst, como el caso del periodista y escritor iqueño Abraham Valdelomar, se encargaron de las tareas más complicadas de la violenta campaña presidencial" (McEvoy, 2017, p. 360). Además, *La Prensa* consiguió abarcar a "un amplio y complejo frente multiclasista", compuesto por un "sector importante de artesanos y trabajadores, limeños y provincianos [así como por] aquellos sectores de la élite, de las clases medias y de los grupos que sintieron la inocultable marginación del exclusivismo civilista" (McEvoy, 2017, p. 353).

Como un gesto de agradecimiento por su apoyo, Valdelomar fue nombrado por Billinghurst segundo secretario en la delegación oficial enviada a Roma en 1913[49].

[49] El escritor llegó a Roma un 7 de agosto de 1913 a bordo del vapor Ucayali; permaneció en su cargo solo seis meses, debido a que el presidente Billinghurst fue derrocado tras un golpe de estado encabezado por Augusto B. Leguía. Valdelomar dimitió de sus funciones el 6 de febrero de 1914 como un gesto de lealtad política (Sánchez, 1987, pp. 97-98). En un artículo, publicado en *La Prensa* en 1916, Valdelomar rindió

Aunque una parte de la crítica ha querido ver en el paso oficial a las filas del partido político el nacimiento de un Valdelomar comprometido con su país, la realidad es que el escritor, como Palma, tuvo una inclinación política desde muy joven. De hecho, Luis Alberto Sánchez (1987) explicó que la mayor motivación de Valdelomar para inscribirse hasta cinco veces en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, sin aprobar apenas asignaturas, fue hacer proselitismo entre el estudiantado (p. 48). En ese sentido, la orientación política del escritor iqueño es anterior a la participación oficial, se remonta a sus primeras incursiones periodísticas y se proyecta sobre su escritura ficcional; la aceptación de un cargo público no es más que un paso lógico en una carrera intelectual atravesada por un compromiso patriótico que se dejó ver a través de múltiples formatos.

Pese al impacto que tuvo su opinión en el panorama político nacional a través de medios como *La Prensa*, Valdelomar llegó a considerar que aquellos formatos carecían aún del suficiente espíritu revolucionario para influir en el rumbo del país. Así, en 1916, desde la posición de un intelectual de renombre, pasó a fundar y dirigir la revista literaria *Colónida*. Con sus cuatro únicos números, "supuso una de las primeras y más célebres manifestaciones de modernidad literaria en el Perú" (Ortiz, 2015, p. 3). Sus páginas llevan las firmas de los más ilustres representantes de la juventud local, como Alfredo González Prada, Percy Gibson, José Carlos Mariátegui, Federico More, Alberto Ulloa Sotomayor, entre otros.

Como sostuvo Luis Alberto Sánchez, en el "Prólogo" a la edición facsimilar de la revista, "Colónida pretendía ser una bandera de revolución estética" (1981, p. 7); según Estuardo Núñez (1960) y Luis Alberto Sánchez (1981), así lo consiguió. El propio nombre hacía referencia a una "ambición descubridora y pionera de los fundadores de la

homenaje a Billinghurst con motivo del primer aniversario de su muerte y se refirió a él como un "ilustre ciudadano" (2001, tomo III, p. 96).

revista. Era una secuela de la obra de Colón, un pie en un Nuevo Mundo: el de la nueva literatura" (Sánchez, 1981, p. 7); es decir, *Colónida* se había propuesto ir más lejos de los esfuerzos decimonónicos por recorrer el territorio a través de la escritura: deseaba *descubrir* un nuevo país dentro del Perú. Como escribieron José Miguel Oviedo y Mirko Lauer (2004), "*Colónida* inaugura entre nosotros una conciencia cultural: en ese sentido fue un manifiesto de afirmación nacional, opuesto a la dependencia que guardaban nuestras letras respecto de España, y defensor de un cosmopolitismo que devolviese al país su autonomía cultural" (p. 102). Así, en la revista, surgió un espacio para canalizar el conflicto identitario hasta la producción de una estética innovadora sin rumbo fijo. Luis Loayza (1990) lo explicó del siguiente modo:

> En *Colónida* se libran no una sino varias polémicas […]: entre provincianos y limeños; entre quienes disponen del poder –social, político, económico– y tienen acceso a los medios de información, y quienes se sienten excluidos o postergados; entre el conformismo y el anticonformismo, entre la seriedad y la improvisación, según el punto de vista que se adopte. (pp. 137-138)

Sin embargo, la militancia político-literaria no siempre fue interpretada por la crítica dentro del marco de una propuesta innovadora. Para César Ángeles, la revista era "un espacio propio, monolítico y artificial que no es, ni mucho menos, representativo de la peruanidad" (2004, p. 117). Desde una posición cercana, M'Bare N'Gom (2004), uno de los lectores más severos de Valdelomar, acusó al escritor de tener un discurso nacionalista "monolítico y excluyente" (p. 112), dado que la sociedad multiétnica y multicultural del país no llegó a formar parte de un espacio que tendía a lo "bello y delicado" (p. 112). En realidad, la revista no tuvo por fin representar el estado real de la sociedad a través de la denuncia directa, sino que se propuso reencausar una sensibilidad nacional con miras a la creación de una nueva "ciudad literaria" (Arias Carbone, 2020b,

p. 22). En esa medida, Valdelomar halló en *Colónida*, con su ideal de belleza como lucha contra el centralismo limeño, el medio ideal para anunciar la futura publicación del conjunto de cuentos incaicos (1916, tomo III, p. 2).

Con la revista como manifiesto, nació el movimiento intelectual homónimo impulsado por Valdelomar hacia el año 1915, el cual se propuso distanciarse lo más posible de la generación del novecientos. Nos interesa destacar, especialmente, su alejamiento de "arcadia colonial" y de la glorificación incaica sin un correlato auténtico de defensa del indio republicano (Arias Carbone, 2020b, p. 22). Mariátegui (2007) consideró que, debido a su carácter "demasiado heteróclito y anárquico" —acorde a la revista—, el movimiento "no pudo condensarse en una tendencia ni concretarse en una fórmula" (p. 235). No obstante, como bien ha destacado Valero (2007), su relevancia radica precisamente en la "renovación de una actitud, libre y espontánea" (p. 80). De hecho, puede que "sin la ruptura ideológica ni la batalla a contracorriente por un espacio para lo intelectualmente disperso" (Arias Carbone, 2020b, p. 23), propuestas más concretas y duraderas, como la propia revista *Amauta* que dirigió Mariátegui, habrían hallado mayores obstáculos para establecerse en el medio peruano.

1.2.1.2. "Ese duro y grato papel del peregrino": las giras nacionales

Colónida significó para Valdelomar la creación de un espacio para la diversidad nacional, para romper con los viejos esquemas criollos y para abarcar lo indefinido, pero no fue hasta sus giras nacionales que logró consolidar un verdadero discurso nacionalista. Esta etapa representa la cumbre de su profesionalización como artista nacional, la culminación de una vida dedicada a la integración de la cultura peruana y la antesala perfecta para la publicación de un conjunto de cuentos incaicos que hicieron del impulso de *errancia* un acto trascendental.

Sobre la marcha y lejos del epicentro de una intelectualidad capitalina, el escritor fue definiendo "ideales notablemente nacionalistas, jerárquicamente patrióticos, desinteresadamente culturales", como refiere César Ángeles (2004, p. 64). Según se desprende del siguiente extracto de los títulos, los discursos giraban en torno a la "actualización del sentimiento patrio y el crecimiento del país a través de la educación y del arte" (Arias Carbone, 2020b, p. 23): "El sentimiento nacionalista", "El verdadero patriotismo", "La verdadera democracia", "Obreros e intelectuales", "Ideales de juventud", "El espíritu sencillo", "Nuestra poesía de hoy", "El amor en la vida y en el arte", "La función del artista" y "El sentido heroico de la poesía francesa" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 10).

En ellos, Valdelomar hacía gala todavía de una erudición a la altura de un pensador finisecular y exhibía las intenciones didácticas de un intelectual encumbrado; sin embargo, adoptó también un tono más amigable que el de sus trabajos periodísticos, a través del cual exhortaba a los jóvenes de las provincias a asumir su papel como futuros intelectuales del país. En esa línea, puede que uno de los mayores logros de las giras resida, como bien indica Ortiz (2015), en el "afán de incluir y agrupar a los artistas de todo el país en el movimiento intelectual de la época" (p. 3). Pasemos a revisar, a continuación, cómo los discursos acercaron a Valdelomar a su ideal de artista comprometido y descentralizado gracias a la feliz confluencia entre sentimiento patriótico y errancia.

1.2.1.2.1. El nuevo artista como un "obrero de pensamiento"

Inmerso en un estado de tránsito, Valdelomar ofreció algunas respuestas al dilema capitalista de la utilidad del arte en sus conferencias. Durante su discurso "Arte y Patria", pronunciado en la ciudad que concebía como la cuna de la civilización, Cuzco, definió al

nuevo artista como un "obrero de pensamiento" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 463). Contra la idea del artista como un ser elevado, sostuvo que aquel debía estar al servicio de su pueblo y trabajar en conjunto por un mejor destino colectivo: "En esta obra que hemos emprendido los jóvenes de esta generación, apenas si me toca a mí un simple papel de obrero. Simples obreros somos todos los que estamos soñando con la grandeza futura de la patria naciente" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 463). Si bien empleaba el sintagma "obrero de pensamiento" para distinguirlo del "obrero de acción" —aquel "que hincha sus músculos al lado de la volante de una fábrica" o que "trabaja en el campo sembrando la semilla fecunda en el surco abierto y húmedo" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 463)— puntuaba que ambos son trabajadores imprescindibles en la práctica, porque "la Patria reclama, hoy, como nunca, el esfuerzo común de todos sus hijos" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 599).

Desde ese mismo ideal de igualdad, Valdelomar insistía en el aporte voluntarioso de todos los sectores como la mayor fuerza de un país, para lo cual estableció una relación entre "utilidad" y "bien común" —como hiciera Palma—, pero a través de un giro a la cultura utilitaria del capitalismo:

> No es necesario que todos sean artistas; lo indispensable y útil es que todos sean buenos, que, en su campo individual, dediquen una parte de su vida en el *beneficio común*, en la Patria que es lo más noble, lo más sagrado, lo más sublime que los hombres tenemos. (2001, tomo IV, p. 599; nuestros subrayados)

Valdelomar conectó su prédica sobre la utilidad del sujeto moderno con la noción andina de "bien común", donde el artista, en uno y otro escenario, hace las veces de guía hacia el futuro colectivo. Este es un aspecto que desarrollaremos a lo largo de esta tesis.

Aquel llamado a la responsabilidad patria está relacionado con el sentimiento de desgobierno y desamparo político que el escritor asociaba con una inmadurez como nación. En su opinión, la Independencia no había sido más que "un acto trascendental y romántico […], un cambio de estado entre la autoridad humillante y sin violencias de los virreyes y la del presidente Vitalicio, que no podía tratar como a hombres libres a quienes iban a él de rodillas" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 234). Responsabilizó de ello a una generación que no supo medir ni comunicar las consecuencias de una emancipación precoz y carente de las debidas estrategias para superar el esquema de vida y de poder colonial (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 448). En lugar de ello, dejó al país en manos de "ejércitos extranjeros [que] nos obsequiaron una libertad que no estábamos en condiciones de recibir" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 448).

Y esa misma desorganización política e intelectual habría precipitado la derrota durante la Guerra del Pacífico en opinión del escritor. Según reflexionaba, el país quedó al mando de una generación de líderes apáticos y cobardes que entregaron el territorio y, con él, a la población más vulnerable:

> Los jefes jugaban a los dados el vestuario y el alimento de sus tropas; mientras que los obreros y la clase media derramaban su sangre en el campo de batalla, los aristócratas de Lima y de los departamentos se embarcaban para Europa, cambiaban de nacionalidad o ponían sobre sus propiedades un pabellón extranjero; mientras que los obreros y la clase media de todo e Perú, pasaban hambre y miserias en la frontera o en la defensa de nuestro territorio, los grandes políticos y los directores de la campaña huían hacia Europa, abandonando el país en manos de sus enemigos […]. No fue propiamente una guerra sino una invasión. (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 469) [50]

[50] Además, para Valdelomar, la guerra condujo al Perú a una "caída tan espantosa" en sus instituciones, sus

En su "Invocación a la patria", el autor dejó de lado el pasado para recorrer los aspectos que impedían al Perú en el presente conformar una verdadera nación. Aunque se expresara en negativo, el escritor trazó también un listado útil para entender el ideal de patria que subyace en los cuentos incaicos:

> ¡La Patria es orgullo santo, y nosotros no tenemos orgullo; la Patria es haz de voluntades, y nosotros somos abúlicos; la Patria es tea luminosa y radiante, y nosotros estamos en las tinieblas; la Patria es fraternidad, cierto de afectos, uniformidad de sentimientos, y nosotros somos desunidos y nos hacemos daño unos a otros; la Patria es orden y respeto, y nosotros desordenados; la Patria es acción y nosotros somos indolentes; la Patria es Libertad y nosotros tenemos esclavos; la Patria es abnegación y nosotros somos egoístas; la Patria es Dios y nosotros somos fanáticos! (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 388)

En este fragmento, Valdelomar abogó por una difícil combinación de orgullo, voluntad, fraternidad, libertad, orden y fe. Esta implica combatir conductas enquistadas, como la abulia, la sumisión, el egoísmo o el desorden, las cuales, según sostuvo en otra conferencia, privarían a los peruanos de su libertad:

> La juventud nacional y el periodismo de la capital de la república me mandan a decir por todo el territorio, que están resueltos a intervenir directamente en la vida nacional, a regenerar, aun a costa de la propia sangre, nuestro ambiente y a romper las cadenas que tienen al Perú esclavizado, no ya de una potencia extranjera, sino, lo que es más grave todavía, de sus propios vicios, de sus propios pecados y de sus propios defectos. […] Esclavo de los sistemas centralistas que absorben las grandes fuerzas del país; esclavo de las camarillas políticas sin moral y sin patriotismo; esclavo de sus propios hijos sin

finanzas, sus sistemas administrativos y políticos, que llegó a contradecirse acerca de la falta de planificación de la que acusaba a la generación de la Independencia: "¿Dónde está aquella república rica, ordenada y metódica? […] Nuestros abuelos nos dieron una patria libre y fuerte, y a nosotros se nos va a entregar un país escarnecido, humillado, envilecido y miserable" (Valdelomar, 2001, tomo IV, pp. 497-499).

> voluntad para el trabajo, parasitarios y abúlicos, que no quieren darse cuenta del abismo que les amenaza. (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 429)

En este punto, podría parecer que el escritor abordaba en abstracto las necesidades y potencialidades de la nación en sus conferencias. Sin embargo, desde su posición de "obrero de pensamiento", no pasó por alto los problemas cotidianos que azotaban al país, especialmente a la población indígena. Incluso, cuando conservase el gusto modernista por citar filósofos y estetas, reconoció la necesidad de aterrizar su discurso en los problemas urgentes de la nación y denunció a un Gobierno que no hacía más que vestir de modernidad capitalina sus injusticias y desamparos; entre estas, están la vivienda para los obreros; el acceso a agua potable; y la construcción de asilos para los pobres, escuelas nocturnas para los trabajadores u hospicios para los huérfanos (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 491).

Hay que recordar que dichas exigencias se inscriben en un contexto en que el nuevo artista, devenido en paria por el sistema capitalista (o bajo amenaza de serlo), estrechó mayores vínculos con otros sectores dominados por un esquema económico que, en el caso del Perú, robustecía las estructuras de un estado jerárquico y autoritario. Como ha explicado McEvoy (2017), desde 1895, con el inicio del periodo conocido como la "República Aristocrática", los peruanos fueron testigos de un acelerado proceso de reactivación económica sobre la base de un modelo liberal conservador. Lejos de brindar mejores oportunidades a la población, este esquema se concentró en el crecimiento urbano e industrial de la capital. Guiado por un grupo de élite conocido como "los 24 amigos"[51], se sustentaba en la indiferencia y pasividad de las clases medias y bajas

[51] "Los 24 amigos" es el nombre con que se conoce a un grupo de élite con rasgos endogámicos, cuyos miembros tendieron a monopolizar los cargos políticos más importantes durante el segundo civilismo. Manuel González Prada criticó la privatización de la vida política alrededor de este grupo (McEvoy, 2017, pp. 341-342).

(McEvoy, 2017, pp. 334-337)[52]. Así, la otra cara de la moneda modernizadora fue el empobrecimiento de los artesanos, los pequeños comerciantes, los agricultores y medianos empresarios. En consecuencia, durante las primeras décadas del siglo XX, los grupos medios tradicionales se vieron debilitados o absorbidos por grupos extranjeros y crecieron los sectores obreros asalariados. En este contexto, además de Valdelomar, otros intelectuales, como Julio C. Tello o José Gálvez, sintieron el llamado de acercarse a las clases obreras (McEvoy, 2017, pp. 346-356). Por su parte, la élite intelectual limeña y provinciana, liderada por Riva-Agüero, priorizaba el dar "una imagen política unificadora" sin tomar en cuenta la realidad de "un país desgarrado por enormes contradicciones sociales" (McEvoy, 2017, p. 364)[53].

Como intelectual viajero por las provincias del Perú, Valdelomar se sintió con la suficiente autoridad moral para denunciar el desconocimiento de las élites criollas sobre el país, actitud que, una vez más, dejaba indefensa a la población mayoritaria ante enemigos, incluidos países extranjeros y líderes caudillistas:

> Un país que no sabe cuántos habitantes tiene; que ignora cuánto produce su territorio; que instala un servicio de estadística a los cien años de establecido; que ignora absolutamente la vida y las condiciones sociales, étnicas, económicas y hasta climatéricas de sus

[52] Cabe aclarar que, aunque hubo una gran preocupación por parte de determinados intelectuales peruanos por el fracaso de los proyectos políticos republicanos, también es cierto que el crecimiento económico durante la primera parte del siglo XX contó con un cierto optimismo por parte de los sectores académicos que vieron los beneficios que los grandes ingresos de capital extranjero dejaban al país (McEvoy, 2017, p. 337).

[53] Como explicó McEvoy (2017), Riva-Agüero y sus seguidores "no solo rechazaron tajantemente la posibilidad de llevar a cabo una activa política de masas, sino que obviaron […] la urgente tarea de descentralización política que el país demandaba y que fue sustituida, sin embargo, por una 'descentralización intelectual'" (p. 365). La propuesta de esta parte de la intelectualidad era crear una suerte de "República de las Letras", donde participaran "el ignorante y el sabio, el niño y el adulto, el potentado y el proletario", sin llegar a considerar la realidad social y la violencia de clase que dominaba al Perú (McEvoy, 2017, p. 366).

> regiones, no solo es un país sino una agrupación apta para ser conquistada y sometida. (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 474)

Con estas palabras, el escritor acusaría a los intelectuales de fracasar precisamente en el mayor empeño del siglo XIX: *cartografiar* el país física y simbólicamente.

1.2.1.2.2. La errancia como camino

Pese a que parte de la crítica tradicional ha encontrado en las giras nacionales el abandono de un "limeñismo estéril" y el afianzamiento de un "nacionalismo integral" (Núñez, 1991, p. 139), estamos ante un proceso más bien integrador donde convergen las caras opuestas de Valdelomar. Según Ortiz (2015), además de propiciar la unión de sus distintas facetas públicas como escritor cosmopolita e intelectual provinciano, desplazarse por el territorio nacional permitió al escritor estar *dentro y fuera* del sistema a la vez: "El viaje como modo de ganarse la vida y al mismo tiempo como huida y negación de lo que la sociedad exige al artista" (p. 6). En esa medida, los discursos son un testimonio dinámico de los propios anhelos individuales de Valdelomar por trascender el centralismo, la academia y la política, pero sin llegar, por ello, a renunciar a su lugar dentro de una élite letrada que tanto trabajo le había costado alcanzar.

Tal y como observó Mónica Bernabé (2003), las conferencias significaron la oportunidad de llevar a la acción un discurso intelectual que no se limite a las palabras, ya que, "en la figura del escritor-viajero, el poeta se pone él mismo en circulación. Más allá de sus libros, y en un medio en el que el libro veía dificultada su circulación, inicia una modalidad de oferta de su trabajo que reside en ser visto y oído por un auditorio" (p. 59). Pues bien, remarcar su espíritu antiacademicista fue un modo de compartir su "yo" más íntimo con un público al que trataba, por primera vez, como un semejante. En un

discurso que nos traslada a la atmósfera melancólica de su famoso poema "Tristitia", el escritor declaró que su educación fue, sobre todo, sentimental y provinciana:

> Yo soy aldeano. Nací y me crie en la aldea, a orillas del mar, viendo mis infantiles ojos, de cerca y perennemente, la Naturaleza. No me eduqué con libros sino con crepúsculos. Mi profesor de religión fue mi madre y lo fue después el firmamento. Mis maestros de estética fueron el paisaje y el amar; mi libro de moral fue la aldehuela de san Andrés de los Pescadores, y mi única filosofía la que me enseñara el cementerio de mi pueblo. (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 323)

Aunque previno a su auditorio acerca de que él no tenía títulos "ni una cultura sólida" (2001, IV, 462), Valdelomar recurrió también al aval de una escritura persistente, multiforme y documentada con el fin de sustentar materialmente su estatus intelectual:

> Yo no soy un impostor, […] allí están mis conferencias, allí están los periódicos que he dirigido […]. Allí están, en la Biblioteca Nacional mis libros de cuentos, mis estudios históricos, mis conferencias para los obreros, mis trabajos de filosofía, mis impresiones de viajes. (2001, tomo IV, p. 494)

La necesidad de remarcar sus logros de un modo tan franco, incluso en una etapa en que su popularidad llenaba auditorios de norte a sur del país, respondería a la necesidad de validarse por su "condición de peruano" o mestizo. Esta, aunque resulte paradójico, jugaba en contra de su discurso nacionalista y, como él mismo expresó, le hacía "daño en el seno de mi propio país" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 515).

Asimismo, el afán de independencia ideológica lo indujo a aclarar en "El verdadero patriotismo" que el móvil de sus discursos no pretendía ser estrictamente político, sino patriótico (2001, tomo IV, p. 443). Sin embargo, se trataría más de una posición frente al ambiente convulso que rodeaba la política local que de una realidad en

toda ley, dado que se encontraba próximo a asumir el cargo de diputado de Ica y las giras nos estaban exentas de una intención propagandística. En todo caso, aquella advertencia tendría la intención de no ser asociado "a personas determinadas, a hechos circunstanciales, a instituciones, a grupos o a personas" (2001, tomo IV, p. 443); predominaba en él el deseo de que su ideal patriótico no se contamine de coyuntura[54]. Valdelomar se preocupó por remarcar su libertad ideológica a través de una oportuna metáfora que lo convierte en un viajero sin más motivos que el deseo irrefrenable de la agitación física y mental:

> Unos pensaban que yo viajaba por cuenta, recaudo y beneficios de algún político, pero el texto de mis conferencias desvanecía en breve tales candideces. Otros creían que viajaba por negocio; pero se desconcertaban cuando yo rechazaba cobrara a los obreros y a las gentes de pueblo […] ¿por qué viajo? ¿por qué voy de aquí para allá, suspendido como un globo de jabón por un soplo de angustia? […] Nunca encontré más justeza de comparanza. (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 379)

Con todo, las giras representan la paradoja de estar fuera y dentro del sistema nacional, de salir de un centro de poder y de tomar acción al mismo tiempo. Ello se debe a que el intelectual viajero se logra expresar desde un nuevo estado de libertad fundamental semejante al de la errancia como camino de trascendencia. Así lo desvelaba Valdelomar en sus "Ideales de la juventud":

> Nada poseo yo sobre el inmenso y redondo lomo de la tierra sino mi arte y mi libertad, mi músculo ágil y mi verbo sincero; esa es toda mi hacienda y mi botín en el rudo combate

[54] Además, como expresaba en otro de sus discursos, Valdelomar era consciente de la corrupción y las malas prácticas que contaminaban la política local:

> La política […] divide nuestros pueblos, en Lima ha corrompido a las clases obreras, mantiene con el presupuesto nacional a una casta de aristócratas y de parásitos estériles; sin embargo, la política roba, explota, encarcela, asesina, y es la causante de nuestras verdaderas vergüenzas nacionales. (2001, tomo IV, p. 440)

> de la vida y eso vengo hoy a ponerlo a vuestros pies. Soy peregrino que marcho por todos los caminos de la vida llevando y acrecentando el cofre encantado de mi ideal y de mi arte. (2001, tomo IV, pp. 456-457)

Como autodenominado artista peregrino, Valdelomar se sintió capaz de relevar a los políticos tradicionales en la ruta hacia una verdadera nación cohesionada. Era un convencido de que la palabra es capaz de penetrar en el alma humana, vincular a las personas y generar reconocimiento mutuo, algo de lo que hizo gala en sus giras patrióticas para convencer a los jóvenes de todo el Perú de seguirlo, cual *líder errante*, en su camino hacia una patria común: "Por que donde vamos los hombres honrados nos acogen, los inteligentes nos comprenden, los buenos nos aman, los laboriosos nos ayudan y los humildes nos bendicen" (2001, tomo IV, p. 454).

…

Debido a la breve vida del escritor, puede que solo le faltara tiempo para liderar un proyecto más sólido, y que satisficiera sus ímpetus de sincretismo innovador y escritura descentralizada, pero es innegable que los esfuerzos de Valdelomar, en su conjunto, lograron desmontar algo de lo que venía siendo una literatura elitista, criolla y limeña. En el caso concreto de los discursos nacionalistas, el *desarraigo* y el *patriotismo* emergen como los dos ejes que sostienen la militancia estético-patriótica de Valdelomar. Emulando los pasos del artista errante que fue construyendo por esos años en *Los hijos del Sol*, el escritor respondió al llamado de moverse dentro de esa intersección de ambigüedad donde un afán individualista, muchas veces guiado por el sentimiento melancólico que deriva de la desubicación identitaria como proyección de su propia realidad, dirigía su mirada y sus acciones lejos de todo centro de poder político diseñado

por la hegemonía criolla. Ese gran "fuera" donde reinan las posibilidades y escasean las normas es, como veremos, el verdadero protagonista de los cuentos incaicos.

1.2.2. *Los hijos del Sol*, hacia una estética de lo nacional

Los popularmente llamados "cuentos incaicos", agrupados de manera póstuma bajo el título *Los hijos del Sol*, constituyen, sin lugar a duda, el proyecto indianista más consolidado del autor iqueño, pero también son el punto final a las indagaciones estéticas de una escritura aficionada a la originalidad. A través de los ocho cuentos que consigna la edición final, Valdelomar demostró una libertad inusitada para diseñar una nueva historia de los incas desde su fundación hasta su conquista, y, a partir de ello, reconfigurar el imaginario andino vigente en su época.

Los relatos fueron publicados dos años después de la muerte del autor, bajo el cuidado del poeta Manuel Beltroy (1921) y con un prólogo de Clemente Palma, aunque algunas versiones circularon en prensa entre los años 1915 y 1919 en medios locales como *Variedades*, *La Crónica*, *La Prensa*, *La Revista* o *Colónida*. Tras esa primera edición, surgieron toda clase de dificultades textuales y de organización. Ello es consecuencia de las versiones que circularon en vida del autor, de los títulos modificados, y de los epígrafes y vocabularios explicativos que fueron suprimidos por Beltroy. Tras valiosos intentos por sistematizar el material[55], no sería hasta 1997 que Ricardo Silva-Santisteban ofreció la propuesta más avalada por la crítica contemporánea, la cual justificó en su artículo "Historia y problemas textuales de *Los hijos del Sol* de Abraham Valdelomar (con una propuesta para su ordenamiento)" (1997). Sobre la base de este trabajo, en 2001,

[55] Destacan las ediciones de Armando Zubizarreta (1969), Willy Pinto Gamboa (1979) o Carlos Garayar (2014).

el crítico publicó los cuentos con la nueva organización como parte de las *Obras completas*[56] (2001).

A esta escritura atravesada por la enmienda, se suma otra polémica vinculada a su génesis incierta. En una carta de Valdelomar escrita desde Roma a su amigo Enrique Bustamante y Ballivián en 1913, aquel compartió su entusiasmo por "un libro de cuentos de sabor peruano", pero también por una "novela incaica" que "avanza cada día" (Valdelomar, citado en Sánchez, 1987, p. 105). De igual modo, en el tercer número de la revista *Colónida* (1916), Valdelomar anunció la pronta aparición de un libro con doce cuentos en lugar de los ocho que conocemos (p. 2); en 1918, afirmó tener listo un libro con doce leyendas incaicas, que llevaba por título *Los hijos del Sol* (Silva-Santisteban, 1997, p. 76). Aquellas declaraciones han conducido a cuestionamientos acerca de cuál habría sido la voluntad de Valdelomar respecto a la segmentación de su corpus incaísta. Para Silva-Santisteban (1997), el cuento "El camino hacia el Sol", aquel que se distingue del resto de la colección por poseer mayor consistencia, sería el resultado de lo que se planificó como un texto más largo, posiblemente, como la novela que anunciaba en su carta (p. 71). Desde una postura más controversial, Luis Alberto Sánchez (1987) arriesgó la teoría de que *El pueblo del Sol* (1924) del escritor arequipeño e integrante del grupo Colónida, Augusto Aguirre Morales, fuese, en realidad, aquel documento "perdido" (p. 348).

[56] En esta tesis, empleamos la edición crítica de Silva-Santisteban. Su criterio histórico-cronológico nos facilita el análisis de los cuentos como una unidad dotada de secuencialidad. No obstante, aunque los cuentos pueden ordenarse acorde a la genealogía de gobiernos incaicos, tal y como propuso Silva-Santisteban (1997), debemos tomar en cuenta que las publicaciones originales por separado no se ciñen a esta línea temporal. De hecho, el escritor peruano eligió un sentido cronológico inverso, es decir, empezando por el final de los tiempos incaicos. Dos de los primeros cuentos en salir a la luz fueron "Chaymanta Huayñuy: más allá de la muerte" (versión primigenia de "Los ojos de los reyes", que publicaría en 1919) y "Camino hacia el Sol", ambos en 1916. Los dos relatos se ubican hacia el final del Imperio; el primero, durante el gobierno de Atahualpa, y el segundo, tras el arribo español.

No hay información suficiente para determinar si la novela fue víctima de un robo o de una pérdida, o si su mención solo estuvo motivada por la jactancia de un joven escritor. Sin embargo, el carácter interrelacionado de los cuentos; la repetición de algunos personajes, como el artista errante de "El alfarero" y "El alma de la quena" (Martínez-Acacio, 2015, p. 22); los juegos de opuestos, como el que se crea entre el artista errante y el "errante maldito"; las historias entrelazadas, que nos permiten seguir una línea argumental basada en la resistencia contra un destino trágico colectivo; y todo lo que engloba una deliberada complementariedad temática nos llevan a coincidir con Martínez-Acacio (2015) sobre la posibilidad de que "el germen de un conjunto mayor" (p. 281) pasara a diseminarse entre los distintos cuentos que hoy conocemos como *Los hijos del Sol*. Sin ánimo de detenernos en este aspecto, la premura al exponer sus intenciones sí nos sugiere que Valdelomar experimentó un genuino deseo por pertenecer a la todavía incipiente tradición indianista. Asimismo, el contenido estrechamente ligado al debate estético de los cuentos nos invita a leerlos no como un propósito aislado, sino como parte de una búsqueda mayor por la esencia de un arte nacional.

1.2.2.1. ¿Un incaísmo artificioso?: el arte indígena como catalizador

Pese al trasfondo estético reivindicativo de los cuentos, la crítica tradicional ha tendido a relegar la propuesta incaísta del intelectual iqueño, algo que Marcel Velázquez (1998) atribuye a dos razones. En primer lugar, se asociaron con el gusto modernista por revivir la belleza de las antiguas civilizaciones, a través de un indianismo modernista carente de un auténtico correlato entre la ficción y la realidad social nacional. En segundo lugar, los cuentos fueron interpretados como un precedente frustrado del indigenismo peruano, dada la categorización de Mariátegui sobre literatura incaísta, indigenista e indianista a partir de una visión positivista que mide el valor literario de la representación

del indio sobre criterios de verosimilitud. De ese modo, etnografía y literatura se confundieron como una misma disciplina (Velázquez, 1998, p.18). A su vez, esta recepción ambivalente respondió a la dicotomía que se ha cernido sobre la obra de Valdelomar, la cual establece la separación entre lo "auténtico" y lo "artificioso", sobre la base de que la estética y la preocupación por lo nacional son tan incompatibles como las dos tendencias más llamativas de la personalidad pública del escritor: "la melancolía provinciana y la menos complaciente modernidad del dandi" (Arias Carbone, 2020b, p. 15). Así lo dejó ver Augusto Tamayo (1969) al señalar la presencia de una "tensión entre la pose y la realidad" (p. 263) en la obra y vida de Abraham Valdelomar.

Aquella búsqueda de una ficción que homologue la realidad habría animado a Luis Fabio Xammar (1940) a desacreditar los cuentos incaicos por ofrecer una mirada del pasado a través de una lente modernista y un decadentismo literario, donde lo "suntuoso y decorativo" (p. 68) ofrecería nada más que una visión exaltada y sobre todo lejana del pasado prehispánico. De ese modo, Valdelomar es percibido por el crítico como un observador distante del Perú y su pasado prestigioso. No muy lejos de esta perspectiva, Mirko Lauer (1997) sostuvo que el autor de los cuentos criollos llevó lo incaico a su máxima expresión al recrear una suerte de fantasía colectiva (p. 104). En términos semejantes, Tomás Escajadillo (1994) vio en los cuentos una recreación exótica de la realidad americana determinada por el culto a la forma y el artificio (p. 80). Asimismo, Peter Elmore (1993) vinculó el trabajo incaísta de Valdelomar con *El pueblo del Sol* (1927) de Aguirre Morales para indicar lo siguiente:

> [ambos] intentaron una vía rápidamente clausurada en lo que al tratamiento artístico del mundo andino se refiere. En algún sentido, la tentativa que Valdelomar emprende después con sus llamados "cuentos incaicos" resulta afín a la que anima a las "óperas incaicas":

> asumir el pasado anterior a la Colonia como la pre-historia entre exótica y legendaria del Perú. (p. 32)

Por su parte, Silva-Santisteban encontró que el escritor iqueño "crea un espacio y un tiempo imaginarios, un mundo ideal y un medio idílico, aunque también en él se agiten las pasiones, para enfrentarnos a los problemas del arte y de la vida" (2013, p. 7).

Con todo, no cabe duda de que la voluntad estética es fundamental en *Los hijos del Sol* ni que aflora en ellos, como en algunos otros discursos en que Valdelomar alude a los tiempos incaicos, una cierta idealización del pasado[57]. No obstante, ello no debería llevarnos a descartar la presencia de temas relevantes para una sociedad peruana deseosa no solo por hacerse de un pasado glorioso y lejano, sino también de un legado artístico autóctono y vigente. El periodista Enrique Castro y Oyanguren (2003), quien trabajó de cerca con Valdelomar en el diario *La Prensa*, supo apreciar, en su tiempo, el rescate del arte y la cultura de los incas en la creación los cuentos:

> Pasad la vista por los *Cuentos incaicos* y percibiréis la grandeza, todavía inexplorada, de esa fuente de arte y emoción. Aún no ha nacido el escritor —y Valdelomar estaba en el camino que iba a conducirle a la riquísima veta— con suficiente poder de evocación y con la magia de estilo indispensable para despertar de su sueño milenario al genio de los Incas y suscitar en nuestras almas la representación artística de esa raza sufrida y obediente, resignada y melancólica, que dice sus desesperanzas y tristezas en los cantos de *yaraví* y de la *quena.* (p. 20)

[57] En "Acción de gracias a los paisajes peruanos" (1918), por mencionar un ejemplo, Valdelomar hizo un despliegue de exotismo y una vuelta al lugar común que roza con la ironía:

> Oh diversos aspectos del antiguo imperio donde los templos eran oro, los dioses eran astros, las leyes eran justas, los hombres eran buenos y todas las tierras eran fértiles […] ¡oh paisajes peruanos! que me evocasteis el espíritu de la antigua raza de color arcilla cocida, de mirada impenetrable, de labios sellados, de mansedumbre lacerante. (2001, tomo IV, p. 383)

Carlos Arroyo Reyes (1995), uno de los pocos críticos que ha estudiado con gran detalle el modernismo incaísta de Valdelomar, ubicó también una intención reivindicativa del arte andino, y diferenció *Los hijos del Sol* de otros proyectos asociados al mundo andino, como el de Aguirre Morales:

> Al entrometerse en los tiempos prehispánicos, Valdelomar no busca, como el Aguirre Morales de *El Pueblo del Sol*, reconstruir o revivir lo que fue el verdadero imperio incaico; tampoco persigue, como décadas después lo hará José María Arguedas (1911-1970), presentar una interpretación desde dentro del mundo andino. […] Valdelomar se plantea un objetivo más acorde con su tiempo pero no por ello menos importante: embellecer la vida del imperio incaico, presentarla con relieves y colores semejantes a los de su alfarería, para que se así pueda rivalizar con la amenidad y la policromía de la narrativa de Looys o Flaubert sobre las antiguas civilizaciones de Bizancio, la Baja Atenas y Cartago. (p. 221)

El estudioso establece aquí la separación entre *revivir* y *renovar* el tiempo pretérito, aspecto clave en la escritura de Valdelomar sobre el que nos explayaremos en el siguiente apartado. Nos interesa resaltar por ahora que, tras volver sobre el plano estético, Arroyo Reyes (1995) aclara que la suntuosidad y el artificio que Valdelomar dedica a diseñar un nuevo Incario estarían enfocados en crear una imagen positiva del indio en un contexto en que se encontraba "arraigada la ideología racista que propala la vieja aristocracia terrateniente para justificar la conservación del latifundio, la servidumbre y el gamonalismo" (p. 219). Así, el artificio modernista es también vehículo de denuncia.

De ese modo, la convergencia entre el cosmopolitismo y el compromiso nacional en la obra incaísta de Valdelomar no solo es posible, sino que es un elemento indispensable para comprender sus verdaderos alcances en el devenir de la literatura

nacional. Incluso, Mariátegui (2007), con su tendencia clasificatoria de la literatura, admitió la dualidad de un escritor esencialmente ecléctico:

> Valdelomar que trajo del extranjero influencias pluricolores e internacionales y que, por consiguiente, introdujo en nuestra literatura elementos de cosmopolitismo, se sintió, al mismo tiempo, atraído por el criollismo y el inkaísmo. Buscó sus temas en lo cotidiano y lo humilde. Revivió su infancia en una aldea de pescadores. Descubrió, inexperto pero clarividente, la cantera de nuestro pasado autóctono. (p. 238)

En ese sentido, más que elegir entre el personaje extravagante y decadentista, o el escritor comprometido con el presente nacional, al interpretar *Los hijos del Sol*, ubicamos una libre expresión de una esencia múltiple, donde confluyen antiguas preocupaciones por lo nacional y asoman las ambivalencias estéticas que convirtieron a Valdelomar en "un intelectual verdaderamente moderno y antecesor de muchas actitudes y estilos de la generación posterior, la de los vanguardistas peruanos" (Ortiz, 2015, p. 2)[58]. Así articuló Marcel Velázquez el valor de esta obra esencialmente híbrida:

> *Los hijos del Sol*, es un libro que se inscribe conflictivamente en nuestra peculiar modernidad y propone una (di)solución híbrida fundada en la tensión entre memoria e imaginación. Ante el desarraigo y el vértigo del presente, la memoria como recuperación del sólido tiempo histórico; ante los avances del positivismo y la implacable pregunta por la identidad, la imaginación como evasión y/o negación del tiempo presente y vía de recreación de identidades simbólicas. (1998, p. 19)

[58] *La ciudad muerta* (1911), la primera novela de Valdelomar, es un testimonio temprano de la convergencia entre el decadentismo finisecular y la búsqueda de un ideal nacional. Si bien ha sido tradicionalmente leída como una extravagancia modernista, se trata de una representación simbólica del fin de la ciudad colonial. Sobre la base del extendido topos literario de la "ciudad muerta", el escritor construye una instancia literaria de procesamiento del dolor, el miedo y la negación por dejar atrás un periodo de esplendor nacional (Arias Carbone, 2020a).

Esta defensa de Velázquez (1998) nos redirige hacia la línea de análisis que ha adoptado la crítica contemporánea para redimir la naturaleza compleja del autor iqueño, lejos de la división maniquea entre un Valdelomar "auténtico" y otro "oculto" en imposturas finiseculares. Bernabé (2003) enfrentó dicho fenómeno sentando las bases críticas para comunicar vida y obra por medio del concepto de "nomadismo" como desafío a los viejos esquemas de poder[59]. Su trabajo atrajo el interés de los estudios recientes por entender los matices de un personaje que proyecta sobre sí y su obra las propias contradicciones y sondeos culturales de su época. De igual modo, María Elise Escalante (2017) defendió el dualismo natural de escritor modernista y sujeto migrante en Valdelomar; una parte de su trabajo se enfoca en demostrar la preocupación por desestabilizar las representaciones oficiales de la nación y el centralismo político a través, precisamente, de la cualidad híbrida de su escritura.

Finalmente, como expresa Carmen McEvoy (1999), "la contradicción y la ambigüedad" son los términos que mejor definen al autor iqueño (p. 263); en lugar de restar validez a su empresa renovadora de la patria, "son también un modo de criticar y distanciarse de la cultura nacional y la hegemonía del centralismo limeño" (Escalante 2017, p. 39). De ese modo, a través del "caleidoscopio modernista" de Valdelomar, el pasado incaico trasmuta en un relato que soporta toda clase de trasgresiones, ensayos y fracasos. Por ello, como sostiene Martínez-Acacio (2015), *Los hijos del Sol* supera el "afán preciosista de raigambre modernista por recrear una civilización lejana y exótica"; en realidad, enfrenta "un conflicto entre identidad y alteridad complejo" (p. 294).

[59] Esta perspectiva se relaciona al concepto de "sujeto migrante" de Cornejo Polar (1996), dado que propone a Valdelomar como el emisor de un discurso múltiple.

1.2.2.1.1. El incaísmo modernista y la fórmula de un arte nuevo

Cómodos con la natural indeterminación que arrastra la obra del intelectual peruano, podemos centrarnos en su propuesta de ruta hacia la consolidación de una estética local que emerge desde el pasado incaico y se prolonga hasta la identidad republicana. Según expresó el escritor en uno de sus discursos sobre la literatura peruana, su propuesta artística se sostiene en una fórmula sencilla, aunque no por ello menos difícil de conseguir: el arte es el producto de la naturaleza y el espíritu. Desde un razonamiento lógico, indicaba que el arte moderno debía surgir de la unión entre naturaleza y espíritus modernos:

> Si convenimos en que hay aquí dos elementos que han tomado hoy otro valor, como son la Naturaleza y el espíritu humano, tendremos que en la anterior igualdad había que poner Naturaleza moderna y Alma moderna, en vez de naturaleza y Alma y, para conservar la proporción, Arte moderno. (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 224)

El principal obstáculo que ubicó el escritor en el arte de inicios del siglo XX es que poseía un espíritu y una naturaleza enclavadas en las viejas glorias nacionales —fuesen incaicas o virreinales— con lo cual se impedía el ideal de "innovación sensata, mejoramiento lógico, adelanto apreciable" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 225). Es decir, el arte seguía siendo nostálgico o imitador en lugar de tender a lo que Valdelomar concebía como una necesaria actualización.

Sin embargo, la respuesta tampoco pasaría por defender un arte aficionado únicamente a la novedad o la originalidad. En un texto publicado en la *Opinión Nacional* en 1914, el escritor reflexionaba sobre el potencial del futurismo, que conoció de cerca

en Roma; sin embargo, vacilaba acerca de su capacidad para construir el ansiado arte moderno[60]:

> En lo que a la libertad de expresión artística atañe, estoy con los futuristas: la vida moderna, completamente distinta de la precedente, no puede valerse de los mismos medios expresivos; yo, con los innovadores, creo que solo intervienen hoy en nuestro mundo nuevos valores naturales, como la velocidad, por ejemplo; no: el cambio va más allá, es más trascendental, está en el alma misma […]. *Es necesario, pues, crear un nuevo arte, tan sincero como el antiguo, pero más en armonía con el sentir moderno*. (Valdelomar, 2001, tomo IV, pp. 224-225; nuestros subrayados)

Por una parte, Valdelomar reconocía la importancia de la ruptura artística a través de la libertad expresiva del movimiento; por otra, era consciente de los límites de un arte centrado en la diferencia.

Entonces, ¿dónde reside aquella "sinceridad" necesaria para un arte nuevo? La respuesta estaría ligada a la autenticidad y rebeldía, cualidades que, como analizaremos en el capítulo 3, caracterizan al artista errante. Mientras buscaba la esencia del arte nacional, Valdelomar rechazaba la "imitación servil" (2001, tomo IV, p. 527) en que, según consideraba, había caído el arte peruano: "Nuestros artistas fueron casi siempre a inspirarse en ajenos paisajes, nuestros poetas cantaron a las frágiles figuras de civilizaciones exóticas, nuestros pensadores estudiaron con frecuencia la sicología de otros pueblos" (tomo IV, p. 307). Según el escritor peruano, el artista debía elegir entre dos opciones: "o pasa por el camino abierto por las generaciones precedentes, o se abre un camino en la selva profunda; crea o acepta" (tomo IV, p. 166). En un país donde,

[60] Valdelomar sintió una cierta simpatía por el movimiento futurista, aunque no asumió plenamente sus ideales y postulados: compartió las perspectivas antiacademicista, antimoralista, la exaltación del patriotismo y la preocupación por las masas proletarias, entre otros aspectos que aparecen descritos en el manifiesto de Fillippo Tommaso Marinetti (1909).

apuntaba, “no hemos tenido, salvando muy raros casos, ni leyes ni ciudadanos ni maestros ni artistas” (tomo IV, p. 166), la autonomía del creador moderno se convierte en una necesidad más que en una decisión entre adaptarse o construir. Por ello, aunque aludía a la juventud del arte peruano —en especial, de su literatura— como una dificultad para la aparición de mejores artistas en el medio (tomo IV, p. 234), también descubrió las ventajas de crear desde una cierta pureza referencial de un país joven acorde a la filosofía insurrecta de los “colónidas”. Bajo estos preceptos, volver la mirada hacia el pasado prehispánico no sería el fracaso del artista innovador, siempre que este se dirija hacia el descubrimiento de una verdad oculta en la naturaleza andina y privilegie el carácter transformador del arte sobre su actualidad.

Al situarnos en el contexto de escritura de los cuentos incaicos, notamos que se trató de un tiempo definido por la reivindicación del arte indígena en el que Valdelomar ocupó el papel de guía y promotor hacia la esencia de la tan anhelada verdad artística. Arroyo Reyes ha estudiado el modernismo incaísta de Valdelomar como parte de un “fenómeno cultural más amplio y complejo que eclosiona en el Perú entre 1912 y 1913: el renacimiento del interés por lo incaico” (1995, p. 214). El crítico enumeró las cuatro tendencias que anteceden la obra incaísta del escritor iqueño: la lucha del campesino indígena y la atención que genera por parte de un sector de la opinión pública; los discursos por la reivindicación social de los indios; la voluntad por abordar temas vinculados al indio en la literatura peruana; y el surgimiento de la Asociación Pro-Indígena[61], la cual, a través de sus “campañas de denuncias sistemáticas contra el

[61] Como ha explicado Katalin Jancsó (2013):

> la Asociación Pro-Indígena fue la institución más duradera del indigenismo peruano, por lo que podemos calificarla como la sociedad con mayor influencia, difusión y resonancia en todo el territorio de la república. Además, tenía asociados en casi todos los departamentos. La fecha exacta de la fundación de la API es el 13 de octubre de 1909 (p. 1).

latifundio y el gamonalismo", consiguió promover una tendencia proindigenista en la costa peruana que repercutiría en insólitas muestras del arte incaico en la capital (Arroyo Reyes 1995, p. 215). Pese a que la asociación se centraba en reivindicaciones de índole social, diversos artistas y escritores tuvieron una activa participación (Martínez-Acacio, 2015, p. 366).

La prédica de la asociación tuvo un gran impacto en la obra del escritor iqueño. En un artículo publicado en *La Opinión Nacional* en 1911, suscribe los alegatos de uno de los delegados, Francisco Mostajo (Arroyo Reyes, 1995, p. 215), y reprocha la segregación que sufrirían los hombres y mujeres del Ande durante las celebraciones por motivo del centenario de la Independencia:

> Pronto veremos aquí, en la capital, desfiles fastuosos, bailes principescos, *discursos admirables de vaciedad y de farsa*, banderas y música, esplendidez y derroche, y sin embargo a lo lejos, como una sombra acusadora y colosal, […] la eterna figura doliente del indio, del *verdadero y único dueño de este país*; la figura del desdichado que verá, con una inconsciente tristeza, cómo los hombres se divierten en sus antiguos dominios, cómo un viejo imperio que desapareció, se ha convertido en una cueva de lobos que lo consumen y lo acosan. (Valdelomar, 2001, tomo I, p. 143; nuestros subrayados)

Surge, otra vez, la cuestión de la autenticidad. A través de este artículo, Valdelomar señalaba a quienes "usurpan" un territorio, unas tradiciones y un arte para reinterpretarlo desde un limeñismo criollo, por lo cual solo son capaces de crear un discurso "falso" y "vacío" sobre la nación. Siguiendo la senda trazada por Manuel González Prada —enemigo declarado de Palma—, Valdelomar estaba convencido de que

González Prada destacó que la asociación, aunque estaba enfocada en el ámbito social, permitió una nueva toma de conciencia sobre la situación del indio en el país, que repercutió en el arte y la literatura a través de la recuperación del arte de los antiguos peruanos (Martínez-Acacio, 2015, pp. 265-266).

los cimientos identitarios del país necesitaban tener en cuenta al pueblo indígena y a su pasado prehispánico (Martínez-Acacio, 2015, p. 270).

Sin embargo, fue cuestión de tiempo para que el arte andino alcanzase nuevas esferas. Solo seis años después de aquella publicación, Valdelomar escribió "Resurrección del arte incaico" (1917), artículo donde exhibe un gran orgullo por el lugar que empezaban a ocupar la "los artistas quechuas", quienes triunfaban en los teatros más importantes de Lima y otras capitales de América Latina (2001, tomo IV, pp. 150-152). Se trató de una realidad tangible en el medio local, asociada, sobre todo, al teatro y la música, cuya conjunción dejó obras de la talla de *El cóndor pasa*, de Julio Baudouin; *La Canción del Indio*, de Carlos Guzmán y Vera; y *Ollantay*, de José María Valle Riestra (Arroyo Reyes, 1995, pp. 214-215)[62].

Sobre esta última representación, Valdelomar no escatimó elogios a la compañía cuzqueña a cargo de la puesta del drama en el teatro Municipal en dos artículos publicados en *La Prensa* en 1917, "¡Por fin de gloria de la raza!" y "¡El triunfo de la raza!". En ellos, destacó el origen cuzqueño de los intérpretes, a los cuales describió como herederos de "la más pura sangre incaica" (2001, tomo IV, p. 313). Y el escritor no solo celebró el triunfo del arte indígena desde la distancia del reseñista o corresponsal periodístico, sino que también lo hizo a través de una promoción continua de las presentaciones de artistas andinos, como la conferencia que pronunció en el famoso "concierto incaico" del

[62] Como ha indicado Martínez-Acacio (2015):

> A partir de 1914 las compañías teatrales decidieron ampliar su repertorio con otros textos, también en quechua, como *Utqha Mayta*, del quechuísta Mariano Rodríguez y Sampedro. Entre 1917 y 1920, algunas de estas compañías cuzqueñas de teatro quechua recorrieron el Perú con sus representaciones; llegaron hasta los departamentos de Puno, Arequipa o Lima, e incluso traspasaron las fronteras nacionales y llevaron a cabo representaciones en Chile, Bolivia y Ecuador. (p. 267)

musicólogo, compositor y directivo de la Asociación Pro-Indígena Daniel Alomía Robles (1871-1942), hoy célebre en el mundo por componer la pieza musical *El cóndor pasa*[63].

Para aludir al arte con legado incaico, el escritor iqueño recurrió a adjetivos que destacaran la tan ansiada "verdad intacta", como en el caso de la "La danza macabra", descrita como "verdadera, genial y originalísima" (Valdelomar, 2001, tomo I, p. 185)[64]. Testimonios de esta representación "veraz" serían la correcta caracterización con trajes de la época, el uso del "idioma sentimental y conciso de los tiempos del Inca", y la "música genuina de los quechuas" (Valdelomar, 2001, tomo I, p. 312). Con todos estos elementos dispuestos sobre el escenario, Valdelomar indicó que la obra era "como una excursión por los tiempos pretéritos y gloriosos […]. La Patria que se yergue desde el fondo de los siglos" (2001, tomo IV, p. 311). Es decir, la puesta propició el ideal artístico de continuidad histórica que tanto anhelaba. Ahora bien, no se trataba de imitar el pasado, sino de obtener la pauta de un arte genuino y de espíritu nacional:

> Hoy, que viene por primera vez una compañía de actores nacionales a sentarnos las bases de *un teatro trascendental y de una estética nacionalista*, esperamos ver allí a todos los que estimen en algo a su país, tengan claro concepto de lo que este esfuerzo representa y sientan un gran orgullo de su raza, de su historia, de sus grandezas legendarias y de su helial origen divino. (Valdelomar, 2001, tomo I, p. 312; nuestros subrayados)

A contracorriente de la retórica oficial, y sus deseos de ejercer la mediación cultural entre la cultura andina y la criolla, el escritor iqueño defendió la

[63] Alomía Robles fue una de las figuras más resaltantes del nuevo arte incaísta que remeció la escena cultural limeña a través del teatro y la música a principios del siglo XX. La zarzuela *El cóndor pasa* es uno de los casos más paradigmáticos de éxito, estrenada en 1913 e inicialmente firmada por Julio Baudouin, quien luego compartiría su éxito con Alomía Robles. Logró alcanzar las tres mil funciones en solo cinco años (Arroyo Reyes, 1995, p. 216).

[64] Asimismo, en el ensayo "Una tesis brillante de Leandro Alviña, descubridor de la gama pentatónica incaica", Valdelomar destacó que el músico cuzqueño era un "artista de la música aborigen […] enamorado de su arte" (2001, tomo IV, p. 167).

autorrepresentación de un arte indígena. De hecho, para él, Cuzco es "centro, cuna y origen de nuestra civilización" (2001, tomo IV, p. 308); por tanto, debía ocupar un lugar privilegiado en el contexto formativo republicano. De manera particular, Valdelomar reconoció en el pueblo cuzqueño una tendencia natural al ideal artístico, la cual adjudicó a las características de un espacio bañado por la historia y sus sincretismos singulares:

> En pocos pueblos del Perú, de cuantos llevo recorrido, existe una intelectualidad mejor orientada, ni más vigorosamente enamorada de sus ideales, que la intelectualidad cuzqueña. […] El cuzqueño inteligente y culto, no es extraño a sus pasadas glorias; vive y orienta el perfume de su antigua grandeza. Y no puede ser de otra manera; aquí se vive como en un vasto museo. Los muros de las calles son como páginas de un libro de piedras. Sobre los antiguos muros incaicos, se elevan las antiguas mansiones españolas. Los restos solemnes del antiguo esplendor *qqechua* están coronados ya por los edificios de la cruz hebrea ya por la morada de los conquistadores. (2001, tomo IV, pp. 167-168)

El artículo "De Baltazar Gavilán a Reynaldo Luza" (1915) es otra evidencia de que para Valdelomar el germen del arte peruano provenía del Ande. En él, el escritor elevó al escultor indígena colonial Baltazar Gavilán a la posición del artista peruano más original que, sin embargo, pasó casi inadvertido:

> Si entre nosotros hubiera aparecido un temperamento capaz de recoger la herencia artística de Baltazar Gavilán, el más intenso y original de nuestros artistas, tal vez tendríamos un arte propio. Pero aquel indio cuyo espíritu inquieto y atormentado diera forma a la trágica y pavorosa escultura de La Muerte, fue una rara flor de la Colonia. Pasó tan inadvertido y su fama tan en silencio como un globo de aire en un lago inmóvil: no hizo ondas. (2001, tomo IV, p. 98)

El mayor valor del arte de Gavilán residiría en su capacidad única para crear desde el sincretismo cultural. Unos años antes de aquel artículo elogioso, en la novela *La ciudad*

de los tísicos, Valdelomar planteaba que la escultura de Gavilán, "El arquero de la muerte" (VXIII), expresa triunfo y posee "algo de moribundo y algo de resucitado" (2001, tomo II, p. 91), debido a que consigue vincular el horror de la muerte cristiana con la trascendencia de la muerte andina.

No olvidemos que esta búsqueda por la mitología nacional tenía un propósito renovador a la vez que aterrizado en su medio. La dedicatoria del cuento incaico "El alma de la quena" a los directores y artistas de la Compañía Incaica es un gesto que refleja el deseo de Valdelomar de formar parte de un nuevo movimiento artístico, así como su intención de aunar su propia creación con la actualidad artística del país que percibía como la más genuina. Ese sería también el propósito al recrear en sus cuentos incaicos el antecedente de los dos tipos de artista andino que más admiraba: el músico, que recorre relatos como "El alma de la quena" o "El cantor errante", y el escultor, a través del cuento "El alfarero".

1.2.2.2. Las fuentes "profanadas" de la historia andina

Naturalmente, aquel incaísmo "original" que fuera la semilla del ideal artístico de Valdelomar no tuvo las pretensiones historicistas de una crónica; según aclaró Silva-Santisteban, "no se trata […] de cuentos históricos en el sentido estricto del término" (2001, tomo I, p. 23). Sin embargo, esta construcción tampoco estuvo desprovista de fuentes. Entre 1914 y 1915, justo después de su viaje a Roma, el escritor iqueño fue secretario del célebre historiador José de la Riva-Agüero. Se trata de una posición envidiable para quien se hallaba inmerso en un proceso creativo que requería al menos una mínima documentación sobre la historia del Antiguo Perú. Notamos que ciertos aspectos desarrollados por Riva-Agüero se trasladaron a la obra de Valdelomar, tales como la tristeza o la melancolía que tradicionalmente se atribuyeron a la personalidad del

indígena. No obstante, la mayor diferencia entre ambas perspectivas recae en el hecho de que, para el historiador, lo incaico se limitó al folklore nacional, sin llegar a tener una vigencia en el panorama nacional; Valdelomar, en cambio, estableció un vínculo fundamental entre el peruano prehispánico y el indígena republicano. En ese sentido, como plantea Martínez-Acacio (2015) con gran atino, para Valdelomar, el sujeto indígena no constituye "un tema exótico para aderezar la literatura […] sino que forma parte de la esencia y fundamento de lo peruano" (pp. 272-273).

Pero más allá de la influencia de Riva-Agüero, gracias a aquel puesto, Valdelomar tuvo acceso a las crónicas del Inca Garcilaso de la Vega, Pedro Cieza de León, Pedro Pizarro, Cristóbal de Molina, Juan Polo de Ondengardo o Antonio de la Calancha. Al respecto, Arroyo Reyes (1995) observó que el temperamento antiacademicista —al que sumamos un espíritu inquieto y poco dispuesto al estudio prolongado— habría impedido al escritor iqueño sumergirse en profundas y eruditas investigaciones (p. 217). Además, su anhelo transformador del pasado tampoco le habría permitido recoger pasajes con las licencias de Palma en sus tradiciones indígenas; Valdelomar se preocupó por establecer un diálogo que, no en pocas ocasiones, contraviene los presupuestos de las crónicas más prestigiosas y hace honor a su inventiva.

Iván Rodríguez Chávez (2003) precisó que los *Comentarios reales* —al igual que para Palma— fueron la mayor fuente de aproximación al universo andino de Valdelomar (p. 69). Los diferentes temas que se despliegan en su obra desvelan un conocimiento cuanto menos superficial de la principal obra del Inca Garcilaso de la Vega. No obstante, resulta evidente que la voluntad del escritor no fue trasladar los fundamentos garcilasistas del siglo XVII al siglo XX, sino todo lo contario: "[…] fue adaptar y desmitificar los principales postulados sobre la historia y genealogía de los incas para configurar una

visión que corresponda y sea provechosa, desde su óptica, a los tiempos que corrían". (Arias Carbone, 2019b, p. 73). En ese sentido, Arroyo Reyes (1995) destaca el empleo casi irreverente de la tradición en el intelectual iqueño, el cual promueve una cierta emancipación de la cultura andina ante el dominio de las élites académicas y la greguería intelectual de la época (y decimos que solo "cierta" porque Valdelomar no dejaba de ser también un escritor limeño):

> En su ánimo pesan muy poco los idílicos sueños del Inca Garcilaso y las pesimistas apuntaciones del oidor Matienzo; no es partidario de la doctrina del virrey Toledo ni de sus opositores, Garcilaso y Cieza; no se afilia al bando del padre Las Casas ni al de los detractores del indígena americano. […]
>
> De ello brota, como de una surgente, una nueva interpretación, nada académica, nada enfadosa, nada estirada, de la vida incaica. Y el Inca, como el hombre de todas las edades, a través de sus actos y de la narración de su poeta, vive la vida a plenitud, la sufre sin remisión, y persigue en todo momento mantener incólume su libre albedrío. (p. 222)

Otra fuente reconocible es el famoso drama incaico *Ollantay*, el mismo que inspiró la obra de teatro homónima respecto de la cual Valdelomar impartió algunas conferencias en marzo de 1917. Según Arroyo Reyes (1995), es factible que la trama de esta conocida pieza inspirase cuentos como "Chaymanta Huaiñui", o "El pastor y el rebaño de nieve" (p. 217). Asimismo, al ser Valdelomar un autor que privilegiaba los sentidos antes que la erudición, la influencia del drama quechua se expresaría, de igual modo, en el carácter profundo y desacralizado que admite la unión de actitudes contrarias en un mismo personaje. Así describe el propio escritor a los protagonistas de la obra en su discurso sobre la puesta teatral inspirada en el drama incaico: Ollantay es un "general valeroso" y "altivo" a la vez que "sentimental"; Rumiñahui es un "guerrero envidioso y astuto, irreconciliable y cruel"; el Inca Pachacútec aparece como exponente de la "alta

política sabia y prudente, dulce y generosa de su hijo Inca Yupanqui, quien cuanto es ilimitado su poderío lo es también su generoso corazón"; la princesa Cosicoillur es una "infortunada princesa pecadora de amor, enamorada de Ollantay, que pasa diez años de su radiante juventud en una cárcel de piedra"; Mama Ccacca es la hostil abadesa del convento; e Ima Sumac (nombre que tomarían prestado Palma en "Hermosa entre las hermosas" y Valdelomar en "El alma de la Quena"), hija inocente del pecado (2001, tomo IV, p. 310). El escritor iqueño se habría inspirado en esta pieza para enfrentarse al viejo encasillamiento de los incas —y por extensión de los indios republicanos—, a quienes regala los dones de la *indeterminación* y la *errancia*, pues, tal y como puntualiza Arroyo Reyes (1995), los incas de *Los hijos del Sol* son "sumisos y rebeldes, amantes y repulsivos, activos y soñolientos, escépticos y creyentes, altos y bajos, de sierra y de costa, viriles y afeminados, altivos y serviles; toda la gama de la humanidad" (p. 222).

Asimismo, en aquel discurso de presentación, Valdelomar desgranó las sutilezas que componen el alma —imprescindible para su receta artística, tal y como vimos— de una civilización revivida por medio del arte:

> […] en los diálogos animados de los pastores, en la llegada violenta de los chasquis, en la sorpresa de los príncipes, en los gritos de victoria de los guerreros, en el dolor de los vencidos generales, en la impenetrable hierática solemnidad de los Emperadores Incas, en las dolorosas notas de las *qquenas*, y en el llanto de las jóvenes *Ñustas*, hay algo más que vanas palabras intraducibles: hay un alma finísima, la exquisita sensibilidad, la rica fantasía y la estupenda gloria de un gran imperio extinguido. (2001, tomo IV, p. 310)

Consciente de la necesidad de traspasar la superficie del relato incaico dominante, Valdelomar se preocupó por presentar en sus cuentos incaicos una amplia gama de personajes asociados a una profunda emotividad. De ese modo, a diferencia de los retratos

románticos de Palma —que exaltaban a los hombres poderosos por su conducta ejemplar y abogaban por un lugar social inamovible para el resto de la población—, en *Los hijos del Sol*, hay reyes y músicos, orfebres y guerreros, y mujeres nobles y pastoras, y todos ellos aparecen marcados por un sentimiento de insatisfacción que los hace susceptibles, en diferentes medidas, de cuestionar su destino social e individual[65].

1.2.2.3. La misión de educar: una didáctica contra el conformismo

La difusión del arte y la cultura que emprendió Valdelomar a través de la renovación de las ficciones nacionales, así como de su rol de promotor de la cultura, estuvo ligada a una fe inquebrantable en la formación de las nuevas generaciones que nos invita a leer los cuentos incaicos como parte de una didáctica contra el conformismo peruano. Como Palma la mayor parte de su vida, Valdelomar creía en el poder cohesionador y transformador de la educación sobre la sociedad. Por ello, citó al poeta y filósofo francés Jean-Marie Guyau en uno de sus discursos acerca de que el arte, "además de ser un elemento civilizador, es el más fuerte vínculo de sociabilidad", ya que "exalta la conciencia, forma grupos, cimenta naciones y establece patrias" (2001, tomo IV, pp. 464-465). Con base en este principio, el escritor iqueño dejó sentado que la transmisión de la historia y sus protagonistas era también un factor que considerar en la pedagogía integradora. Al modo del nacionalismo de uno de sus autores imprescindibles, el italiano

[65] Cabe añadir que, dentro de las distintas teorías que envuelven el origen del drama incaico *Ollantay*, Valdelomar se decantó —en este aspecto coincide con José de la Riva Agüero— por la hipótesis conciliadora, es decir, la hispano-incaica. Esta considera que el drama habría sido escrito por un español o criollo conocedor del idioma quechua durante la Colonia sobre la base de un relato de los tiempos de Pachacútec y el Inca Yupanqui. Aquello explicaría que la historia incaica se adapte a la técnica del teatro español, pero la esencia o la "verdad intacta" cristalice a través de las "metáforas que no pudieron ser fruto de la ideología íbera o criolla", sino que debieron provenir de una "indiscutible genealogía autóctona" (2001, tomo IV, pp. 310-311). Con ello, Valdelomar también estaría admitiendo que su propia labor como escritor costeño de relatos incaicos es capaz de hacer perdurar una cierta pureza o verdad desde el Antiguo Perú. Al mismo tiempo, tomaba distancia de Palma, quien, en su artículo "Ollantay" (1906), concedió la autoría de este relato popular a los españoles, con lo cual negó la posibilidad de un arte esencialmente incaico por las razones que examinamos en el capítulo 3.

Gabriele D'annunzio[66], Valdelomar expresó, en su conferencia "La misión de educar", que "el alma nacional se forma educando, inculcando en las generaciones nuevas el amor a sus grandes héroes y a sus hechos gloriosos. Las grandes epopeyas y los héroes sublimes son los que crean la nacionalidad y redimen a los pueblos" (2001, tomo IV, p. 582).

Aquella exaltación de las proezas nacionales podría asemejarse a las concepciones románticas de patria que Valdelomar rechazaba abiertamente en la revista *Colónida*; sin embargo, el autor aclaró, también, que la educación no debe ser un acto pasivo de asimilación histórica (2001, tomo IV, p. 580). Por ello, cuestionó la metodología de las escuelas locales. Pese a las sucesivas reformas educativas, el autor consideró que estas eran incapaces de formar correctamente a los ciudadanos debido a su ineficaz carácter instructivo y, sobre todo, a un "absurdo peruanismo de los poderes de turno" (Ángeles, 2004, p. 67). Más grave aún, denunció que las élites políticas no solo aprovechaban la ignorancia del pueblo peruano para ejercer un poder descomedido, sino que la potenciaban por medio de un deliberado incentivo del analfabetismo y el adormecimiento de las conciencias a través del fomento del consumo de alcohol (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 491). Por ello, proclamó que educar y animar la autoeducación a través del consumo artístico eran modos de despertar la "dormida conciencia de mi pueblo" para superar el conformismo que dominaba el carácter de los peruanos frente al poder (2001, tomo IV, p. 345). De ese modo, se trató de ofrecer herramientas cívicas, no de promover una educación paternalista.

[66] Es un lugar común dentro de la crítica valdelomariana la influencia que ejerció la narrativa y el teatro de Gabriele D'annunzio en la obra del intelectual peruano. Esta presencia lo acompañó, en menor o mayor medida, a lo largo de su vida como escritor y personaje público. En sus primeras obras, como bien destacó Bruno Mari (1988), la influencia se manifiesta de manera más evidente en el gusto por el exotismo, los paisajes decadentes o el uso de arquetipos femeninos de fin de siglo; asimismo, según el autor, la imagen pública de Valdelomar en todas sus épocas coincidía, en términos generales, con la de D'annunzio, la cual se caracterizaba por la inquietud intelectual, el elitismo, la bohemia, el dandismo impregnado de ironía, el nacionalismo patriótico y valor de la educación (pp. 61-69).

En la posición de un "obrero de pensamiento" (2001, tomo IV, p. 463), Valdelomar sostuvo que su labor era convertirse en "el hilo conductor del fluido patriótico de esas jóvenes almas" (2001, tomo IV, p. 438). Si para Manuel González Prada la "cuestión del indio" era económica y social antes que pedagógica, Valdelomar halló en la educación la instancia a través de la cual la población relegada pudiera acceder a sus derechos vetados en materia social, política y económica. En ese sentido, pese a apelar al valor de un "inteligencia común" [67], Valdelomar descartó una didáctica dirigida a las masas, como proponía Palma. Aquel se esforzó por medir a su público en el proceso de educar en valores comunitarios para abandonar una antigua tendencia al conformismo. Al dirigirse a los lectores del periódico, compartía sus reflexiones sobre estética y citaba a autores encumbrados; con los niños de las provincias, hablaba de religión y de los hechos gloriosos de los incas, como quien narraba un "cuento muy triste" (2001, tomo IV, p. 585); y, al referirse a los obreros, se mostraba parte de una lucha social contra el autoritarismo.

Finalmente, Valdelomar opinaba que la labor educativa atañe al artista más que a los líderes políticos de turno, pues "la labor de cultura no la hace el gobierno —¡para eso estamos!— ni la municipalidad, ni nadie" (2001, tomo I, p. 124). Los cuentos incaicos forman parte de este deseo de educar en civismo en medio de la búsqueda de una conciencia comunitaria sobre los derechos de todos los peruanos. Por ello, no se trataría, como creía Palma (o no solamente), de exaltar viejas leyendas, decorar el pasado y

[67] En su discurso "La educación de los pueblos", Valdelomar (2001) elogia la nueva pedagogía orientada a la "inteligencia común": "Este método de educar las colectividades, adoptado por la pedagogía moderna y cuya ejecución está encargada a hombres de una vasta conciencia científica como de una preparación aparente, ha producido en el mundo entero, en pueblos cultos como en los de reciente desarrollo, un resultado halagador" (tomo IV, p. 535).

glorificar un sistema de vida tan glorioso como caduco, sino de revivir el "alma" de los antiguos peruanos para sumar lecciones de originalidad y rebeldía.

…

Se desprende de las páginas anteriores que la escritura de Valdelomar fue en sí misma un artilugio errante guiado por el estado de inconformidad del nuevo artista frente a una sociedad dividida. En su visión incaísta, el escritor no renunció al exotismo decadentista ni a la exaltación romántica; conjugó elementos para la gestación de un universo tan exuberante e innovador como cuestionador de los sistemas de poder, y tan deudor de la tradición prehispánica y colonial como de sus propias ambiciones y reformulaciones estéticas. Esta confluencia única es lo que Ortiz (2015) ha entendido como los "cortocircuitos dentro del sistema literario nacional" (p. 7) que permitieron edificar un imaginario andino imprescindible para el surgimiento de una literatura peruana posterior (p. 7). Son aquellas divergencias frente a la hegemonía criolla que representó Palma —o exploraciones lejos del espacio normado— en la que nos centraremos durante el análisis de los cuentos incaicos.

2. El errante como marginado: mendigos, ociosos, criminales y otras formas de "equivocar" el camino

> "Pedíamos que nos dejaran dar. Porque llevábamos algo que allí, allá, donde fuera, no tenían; algo que no tienen los habitantes de ninguna ciudad, los establecidos; algo que solamente tiene el que ha sido arrancado de raíz, el errante, el que se encuentra un día sin nada bajo el cielo y sin tierra; el que ha sentido el peso del cielo sin tierra que lo sostenga" (María Zambrano, 2012, p. 259)

En una sociedad donde la cultura comunitaria y jerárquica se hallaba enraizada, como la peruana, el miedo a la orfandad fortalecía el vínculo primario entre errar, y salirse del camino o equivocarse[68]. De esa manera, "errar" se interpretaba en una de sus directrices más negativas: como la exclusión social de un sector o persona que desobedece las normas de su estado, que pierde sus derechos ciudadanos e, incluso, sus propias raíces. Como consecuencia del temor al desamparo social y/o a la imposibilidad de un destino común, el errante o vagabundo cobraba diferentes máscaras en el imaginario literario peruano. Una muy usual es aquella que lo transformó en la amenaza de un país volcado al ensayo de nuevos modos de domesticar la diferencia. En este capítulo, nos enfocaremos en analizar las concepciones del errante o vagabundo andino en Palma y en Valdelomar bajo la visión de la época del "bien común" y la construcción del "hombre laborioso" como ideal del ciudadano republicano. En ambos casos, el sustrato ideológico proviene de las nociones de "pobreza" y de "riqueza" incaica que desentrañaron de una fuente común, la crónica del Inca Garcilaso de la Vega. Esta aproximación en negativo nos ayudará a reconocer los límites imaginados de una sociedad funcional contra una sociedad

[68] Según vimos en la introducción a esta tesis, aquel parentesco semántico ligado al desarraigo alude a la doble etimología latina del término "errar", que relaciona viaje ("itinerare") y equívoco ("errare") (Quintana y Gilard, 2020, p. 3). En la actualidad, el vínculo se ha robustecido, pues la primera acepción que registra la RAE para "errar" es "no acertar algo" (2022). Sin embargo, desde la perspectiva filosófica, Sapoznik (2021) añade que "no se trata de una lógica binaria en la que se oponen verdadero y falso, o proceso y tergiversación", sino de un reverso en el mismo recorrido (p. 129).

“errada” en ambos autores a través de dos conceptos siempre comprometidos en el acto de errar: la noción de “camino” (o frontera simbólica) y la noción de “desierto” (o espacio fuera de toda referencialidad) (Lamounier, 1997; Quintana y Gilard, 2020).

2.1. El bien común contra la individualidad errante. Una lectura de las "tradiciones indígenas" desde la crisis económica del siglo XIX

Según detalla McEvoy (2017), en 1822, el independentista e ideólogo político peruano José Faustino Sánchez Carrión esbozaba un ideal republicano de "tendencias moralistas, finalistas y totalizadoras" (p. 87), influido por teóricos del estado español y sus cambios políticos y económicos durante el siglo XVI, como Francisco de Vitoria y Francisco Suárez. Desde esta perspectiva,

> […] cada Estado o República además de ser una comunidad perfecta que engloba a la totalidad de sus miembros, incluidos en el caso peruanos a las comunidades indígenas, constituía una unidad indisoluble que se fundaba en la realización de un fin moral supremo: el bien común. (McEvoy, 2017, p. 87)

Para el Perú del siglo XIX, la noción de "bien común" se llegó a convertir en la base desde la cual construir un aparato institucional que vinculara al mayor número de peruanos en tiempos de crisis económica. Para ello, los intelectuales criollos se basaron tanto en la concepción colonial de la cultura prehispánica de trabajo colectivo como en la visión de unidad social de la tradición europea que pretendía desterrar al errante o vagabundo de su sociedad perfecta.

En 1872, año en que se publicó la primera serie de las *Tradiciones*, Manuel Pardo y Lavalle se inspiraba en los ideales de la primera etapa republicana para proponer "una estrategia de desarrollo integral que contemplara el incremento de la producción, el estímulo al trabajo, la administración eficiente, la instrucción y la tributación" (McEvoy, 2017, p. 121). Así se fue diseñando el perfil del ciudadano peruano como un "hombre

laborioso", a través del cual se retoma la vieja conexión entre ciudadanía y trabajo[69]. Sin embargo, este contrasta con la percepción de Palma sobre los habitantes de su ciudad, a quienes asociaba con la pereza. Como observa Portocarrero (2015), en referencia al personaje limeño de las *Tradiciones*, este se perfila como "una criatura alegre, ingeniosa, cordial, siempre bien dispuesta […] pero también incumplida y *poco laboriosa*" (p. 118; nuestros subrayados). No se trata solo de una percepción externa; el propio Palma reforzó la idea de que la pereza era la mayor condena del limeño en un relato sobre el fin de los tiempos titulado "Apocalíptica", donde el juicio final sufría una demora por aquel mal hábito de los capitalinos: "¡Vaya una gente para remolona y perezosa! —murmuró el Supremo Juez!" (1961, serie V, p. 1194). El narrador concluye su relato con un llamado de atención sobre los peligros de habitar ese limbo de apatía que no admite castigo ni recompensa:

> Ese pueblo no despierta de su sueño ni a cañonazos. Los limeños no se *levantan.* […]
> Y cata que, si la profecía no marra, los limeños seremos los únicos humanos sobre los que no caerá ni premio ni castigo en la hora suprema del gran Juicio. ¡Válganos la Santa Pereza! (Palma, 1961, serie V, p. 1194)

La preocupación por una capital "indolente" se veía acentuada por un alarmante incremento de la vagancia y la delincuencia en el país. Como explica McEvoy (2017), tras la prosperidad falaz del modelo guanero, "el problema de la vagancia y la delincuencia urbana era tan grave que había merecido la atención detenida de analistas de la época e incluso, suscitado intensas discusiones en el Congreso de 1860" (p. 105). Una supuesta mano de obra "ociosa" se unía a los "mataperros", como se denominaba a

[69] Se trata de una perspectiva con mucha historia detrás. Michel Chevalier, maestro que influyó en Pardo y Lavalle en el Colegio de Francia, fue discípulo del utópico francés Henri Saint Simon, quien animaba a la movilización de los sectores económicos ligados a la industria para la consecución del poder político por medio de la oposición "ociosos/laboriosos", afín a la propuesta por la Sociedad Independencia Electoral (McEvoy, 2017, p. 114).

los hijos de uniones ilegítimas o de hogares rotos que poblaban las estaciones de ferrocarriles (McEvoy, 2017, p. 105). Con este panorama, toman impulso las dicotomías "orden-desorden, ciudadano-plebe o trabajo-vagancia" (McEvoy, 2017, p. 109), a través de las cuales quien no tuviera oficio conocido quedaba automáticamente excluido del orden estatal.

Buena parte de las políticas educativas destinadas a reforzar la división entre laboriosidad y vagabundeo apuntaban a construir una maquinaria económica empujada por las clases indígenas. Pardo y Lavalle, siguiendo la tendencia de los intelectuales de la época a esbozar argumentos históricos, defendía que la fiscalidad obligatoria asignada por el Estado Inca había fomentado dos conductas primordiales para la organización social andina: el incremento de la producción y el aumento de la moralidad. Su discurso se basaba en una ética de trabajo que veía en "el orden, la decencia, la disciplina, la educación, la moral y el autocontrol […] cualidades imprescindibles para el buen ciudadano republicano" (McEvoy, 2017, p. 111). Además, concebía el tributo como el nexo unificador entre los productores indígenas y el territorio nacional, pues era, en palabras de su padre Felipe Pardo y Aliaga (1872), el "arrendamiento de una tierra que ni antes ni después de la conquista les perteneció en verdadera propiedad" (citado en McEvoy, 2017, p. 121).

Conforme a estas ideas, se tornaron vigentes en tiempos de Palma "los mecanismos tradicionales de reciprocidad, y la construcción de caminos y escuelas a cambio de un pago obligatorio" (McEvoy, 2017, p. 121). La expectativa era que el indígena ingrese en el circuito económico y genere una riqueza capaz de redundar en el bienestar de su propia región. Al mismo tiempo, se pretendía mantener un control total de los ingresos, con el amparo del modelo económico redistributivo de los incas, en el

que, como explicó María Rostworowski (2012), gran parte de la producción era acaparada por el Estado y este se hacía cargo de repartir los beneficios según sus intereses (p. 285). Ricardo Palma fue heredero y promotor intelectual de esta política económica que tenía por soporte ideológico el beneficio común.

2.1.1. El Inca Garcilaso y la economía incaica, un discurso contra la ociosidad y el vagabundeo

El Inca Garcilaso de la Vega, como fuente prestigiosa entre indígenas y criollos, se convirtió en el mayor aliado de Palma en su batalla contra la cultura de la vagancia y la ociosidad. Para referirse a estos aspectos puntuales, es más que probable que el tradicionalista se halla inspirado en el capítulo IX del Libro V, titulado "Daban de vestir a los vasallos. No hubo pobres mendigantes" (Garcilaso de la Vega, 2009). En él, el Inca Garcilaso participa del debate del pauperismo en la España del XVI. Según ha estudiado Fernando Rodríguez Mansilla (2009), la crónica albergaría también un componente aleccionador para los tiempos que se vivían en la península, fiel a los principios de la utopía renacentista que nutren la totalidad de la obra del cronista cusqueño (p. 20). El discurso reformista, alentado por personajes como Juan Luis Vives, Mateo Alemán o Cristóbal Pérez de Herrera, pretendía erradicar o al menos limitar la proporción de vagabundos y falsos mendigos en la sociedad española (retratados en la novela picaresca), contra la visión medieval del *sanctus pauper* o el pobre visto como un bendecido. Esta perspectiva, como expresa Rafael Carrasco (2006), sintetizaba nuevos valores morales, teológicos, políticos y económicos, pero, sobre todo, apelaba al abandono de una sociedad tradicionalmente religiosa como parte de los primeros signos del discurso de la modernidad (pp. 222-234).

A través de las ideas del padre José de Acosta, el Inca Garcilaso (2009) resumió un modelo socioeconómico incaico donde solo hacía falta cubrir cada una de las necesidades básicas para considerarse rico; en contraposición, ser pobre equivalía a no estar inserto en el sistema de la *mita,* o el trabajo obligatorio a través de la redistribución de la tierra (libro V, cap. IX, p. 223-225). Al respecto, Rodríguez Mansilla (2009) ve una "recreación utópica en el contexto decadente de la España de inicios del siglo XVII" (p. 31), cuando ser "pobre" significaba no tener amo ni tener raíces, es decir, a ser un *vagabundo*, porque "sin amo, el pobre ejerce la mendicidad inevitablemente" (p. 24). Y como tampoco había que parecer lo que no se era, es decir, un vagabundo sin amo ni oficio, decía el Inca Garcilaso que cada desplazamiento en el Incario respondía siempre a una orden:

> Verdad es que no caminaban por su gusto y contento ni por negocios propios de granjerías u otras cosas semejantes, porque no las tenían particulares, sino por orden del Rey o de los curacas, que los enviaban de unas partes a otras, o de los capitanes y ministros de la guerra o de la paz. *A estos tales caminantes daban bastante recaudo; y a los demás, que caminaban sin causa justa, los castigaban por vagabundos*. (2009, libro V, cap. IX, p. 225; nuestros subrayados)

Asimismo, el Inca Garcilaso (2009) enfatizó el hecho de que la obediencia y alto sentido de pertenencia acompañó al hombre y a la mujer indígenas incluso después de la Conquista. Para ello, compartió el caso de una india anciana que sí cedió ante la tentación de vagar y pedir limosna, a la cual se refirió como "holgazana y viciosa" (libro V, cap. IX, p. 224). El caso paradigmático le permitió advertir sobre el peligro de enviciarse con esta clase de vida importada de Europa, así como resaltar lo despreciable de su conducta frente al resto de indios de la Colonia:

> La costumbre de no pedir nadie limosna todavía se guardaba en mis tiempos, que hasta el año de mil y quinientos y sesenta, que salí del Perú, por todo lo que por él anduve no vi indio ni india que la pidiese; sola una vieja conocí en el Cozco, que se decía Isabel, que la pedía, y más era por andarse chocarreando de casa en casa, como las gitanas, que no por necesidad que hubiese. Los indios e indias se lo reñían, y riñéndole escupían en el suelo, que es señal de vituperio y abominación. (Garcilaso de la Vega, 2009, libro V, cap. IX, p. 224)

Posteriormente, el Inca Garcilaso citó la "Ley casera" de los papeles perdidos de Blas Valera para explicar que la ley española en cuestión pretendía no excluir a nadie, o a casi nadie, del sistema laboral, con el fin de reflotar la economía:

> […] mandaba la misma ley que dos o tres veces al mes llamasen a los necesitados que arriba nombramos a los convites y comidas públicas, para que con el regocijo común desechasen parte de su miseria. Otra ley llamaban casera. Contenía dos cosas: la primera, que ninguno estuviese ocioso, por lo cual, como atrás dijimos, aun los niños de cinco años ocupaban en cosas muy livianas, conforme a su edad; los ciegos, cojos y mudos, si no tenían otras enfermedades, también les hacían trabajar en diversas cosas; la demás gente, mientras tenía salud, se ocupaba cada uno en su oficio y beneficio, y era entre ellos cosa de mucha infamia y deshonra castigar en público a alguno por ocioso. (2009, libro V, cap. IX, p. 228)

Por último, dentro de la visión utópica del cronista cuzqueño, el trabajo —y, por ende, servir a la autoridad— atraía la alegría y la felicidad: "Cuando barbechaban (que entonces era el trabajo de mayor contento), decían muchos cantares que componían en loor de sus Incas; trocaban el trabajo en fiesta y regocijo, porque era en servicio de su Dios y de sus Reyes" (Garcilaso de la Vega, 2009, libro V, cap. II, p. 212).

De esta forma, el trinomio pobreza-ociosidad-libertad del debate sobre el pauperismo español se desplazó al espacio peruano, y se unió a la noción incaica de "bien común" para proponer que no estar inserto en el sistema —que es lo mismo que perder el camino— implica pobreza, desobediencia, miseria espiritual y renuncia a una sociedad donde cada cual desempeña una función necesaria.

En la obra de Palma, encontramos un pensamiento de base más que semejante a la utopía garcilasista, donde cada inca —y, por extensión, cada indio colonial o republicano— posee un lugar asociado a una ocupación, y nadie que intente abandonarlo queda incólume. Pero ¿por qué hacer perdurar ciertos principios propios de los primeros años del siglo XVII hasta la segundad mitad del siglo XIX? Naturalmente, ya no existe una intención de procesar la historia de los incas desde de un horizonte histórico que abogue por la preparación evangélica de los habitantes del Incario o los distinga como civilización frente a las sociedades preincaicas por el hecho de ennoblecer su cultura, como proponía el Inca Garcilaso. La motivación de Palma, como hemos venido esbozando, sería una combinación entre la búsqueda íntima de un modelo de nación integrador a través de la educación y su discurso pasatista modélico, y el anhelo criollo por robustecer una economía desarticulada y de frágiles estructuras.

2.1.2. La exaltación del trabajo colectivo. Puentes, calzadas y acueductos para domesticar el "desierto andino"

En las tradiciones incaicas de Palma, el trabajo no solo dignifica física y espiritualmente al pueblo, sino que, a través de la ejecución de sus labores, este se convierte en artífice de los caminos que expanden y delimitan políticamente el imperio. Para la mentalidad de un Perú recién emancipado, la noción de "camino" se explica a través de la concepción colonial de la ciudad regulada, guiada por la apropiación de un

espacio que domesticar y el deseo de fortalecer una estrategia de poder a través de la unión de sus núcleos urbanos. Desde ese afán, Palma recrea, en el Incario, la fantasía colonial de control sobre el territorio[70] y la definición de sus rutas estratégicas gracias a la infatigable maquinaria incaica. Así, en sus pocas tradiciones situadas en el Tahuantinsuyo, y con la concisión que las caracteriza, la fuerza de trabajo posibilita el desplazamiento conjunto de miles de hombres únicamente para llevar a cabo tres propósitos: defender el territorio; aumentar los límites del imperio a través de impresionantes obras de ingeniería, tales como calzadas, puentes y acueductos; y someter a los pueblos aledaños. De ese modo, el viaje más allá del Incario en las *Tradiciones* está permitido siempre que responda a un propósito relacionado al bien común; en ningún caso, a una voluntad individual o a un recorrido aleatorio.

Las dos primeras misiones asociadas al viaje colectivo aparecen expresadas en "La Gruta de las Maravillas", tradición que narra la conquista del Inca Mayta Cápac y su ejército contra las huestes del príncipe Huacari. En ella, Mayta Cápac moviliza a un gran ejército para proteger las fronteras del imperio, y describe la construcción de obras imponentes y perdurables en un tiempo récord. En este caso, se trata de los emblemáticos puentes colgantes de los incas[71]:

[70] Como explica Salvador Bernabéu (2010), la ciudad americana se gesta en el imaginario de los colonos como un espacio regulado: "una comunidad de orden, justicia y fe, que hundía sus raíces en la concepción humanista y en el pensamiento cristiano, especialmente en la *Ciudad de Dios* de san Agustín" (p. 14). A través de estas regulaciones con base en un esquema de la historiografía eclesiástica, la ciudad colonial buscaba asimilar lo foráneo y reforzar los vínculos entre la población dispersa, según desarrolla Rodrigo Castro (2017):

> La ciudad fue una pieza clave de la colonización y estuvo ligada a una materialidad fácilmente discernible que consistía en la asimilación de lo extraño a partir de la administración urbana del territorio (gestión de lugares desconocidos, control de nuevas condiciones medioambientales, gobierno de una población indígena enigmático y hostil, etcétera). En dicha dinámica no puede excluirse el papel que ha cumplido la dimensión simbólica, especialmente si tomamos en consideración la precariedad de la mayoría de los núcleos urbanos fundados en la época colonial y la consiguiente necesidad de reforzar y asegurar los vínculos de una comunidad incipiente que percibía infinitas amenazas en torno a sí. (p. 115)

[71] El sistema de puentes de los incas permitió importantes rutas de comercio e intercambio cultural. Según

> Mayta-Capac, llamado el Melancólico, cuarto Inca del Cuzco, después de vencer a los rebeldes de Tiahuanaco y de dilatar su imperio hasta la laguna de Paria, dirigiose a la costa y realizó la conquista de los fértiles valles de Arequipa y Moquegua[72]. Para el emprendedor monarca no había obstáculo que no fuese fácil de superar; y en prueba de ello, dicen los historiadores que, encontrándose en una de sus campañas detenido de improviso el ejército por una vasta ciénaga, *empleó todos sus soldados en construir una calzada de piedra*, de tres leguas de largo y seis vares de ancho, calzada de la cual aún se conservan vestigios. El inca creía desdoroso dar un rodeo para evitar el pantano. […]
>
> Mayta-Capac para quien, como hemos dicho, nada había imposible, *hizo construir con toda presteza un gran puente de mimbres*, del sistema de puentes colgantes, y pasó con treinta mil guerreros a la orilla opuesta. (Palma, 1961, serie III, p. 7; nuestros subrayados)

Del mismo modo, en "La laguna del diablo", si bien los principales acontecimientos del relato tienen lugar tras la Conquista, el narrador elogia y se explaya acerca de los métodos de trabajo que hacían posible la edificación de obras de gran complejidad y dimensiones durante el reinado de los Incas. En concreto, destaca la participación de miles de indios y la organización con que dirigían sus esfuerzos conjuntos para presentarnos una mecánica de trabajo en equipo perfectamente calibrada:

---

detalla María Rostworowski (2012), existían dos tipos de puentes en la sierra: los de troncos de árboles y los de "criznejas", que eran los más comunes y los que más impresionaron a los españoles y a los posteriores viajeros extranjeros por sus "fuertes estribos y sólidos cimientos" (pp. 100-101).

[72] La tradición expone el fenómeno incaico de las conquistas en espiral, que describieron cronistas como Cieza de León, Sarmiento de Gamboa o Cabello de Balboa. Las expediciones y conquistas de Pachacútec, por ejemplo, se perciben como planificadas y ejecutadas muchas veces en el sentido de las agujas del reloj, desde la salida de Cuzco hasta el retorno. Ello responde a un "orden estable" en espiral, que no corresponde al tiempo occidental sucesivo, y ofrece la idea de totalidad o armonía perfecta frente a las cuatro partes del mundo andino (Pease, 2007, p. 50). Según ha estudiado Liliana Regalado de Hurtado (1996), tradicionalmente, el ritual de conquista toma fuerza del mantenimiento de la "repetición de la acción primordial ejecutada por la divinidad cuando ordenaba el mundo", la cual se proyecta hacia las cuatro partes de los suyos y "ofrecen la idea de totalidad o armonía perfecta" (p. 93). Palma reconstruye el rito como propio de un tiempo mítico, a la vez que enfatiza la importancia del ejército unificado y liderado para ampliar el territorio de lo nacional, construir puentes, caminos o lo que haga falta para ejercer un amplio dominio sobre el territorio.

> Obra de titanes nos parece que los indios allanaran cerros y trasladaran montes e hicieran estas prodigiosas callanas o murallones a orillas de un lago. Sin embargo, el procedimiento era sencillo y dependía del gran número de brazos de que podía disponer el señor. En un plano, por ejemplo, de mil varas de circunferencia trabajaban cincuenta mil o más indios en la excavación, otros tantos en agotar el agua que se filtraba y número igual en ir preparando y acentuando aquellas impenetrables argamasas; siendo de advertir que mucha gente también y a largas distancias iba pasando de mano en mano los materiales. *Y así, sin confusión, sin embarazarse y en líneas bien ordenadas trabajaba aquella inmensa multitud* en destruir o fabricar cerrillos, hacer subterráneos, caminos y fortalezas. (Palma, 1961, serie V, p. 132; nuestros subrayados)

Esto nos dirige hasta la tercera función del desplazamiento incaico en las *Tradiciones*: asimilar los pueblos a las formas de vida y leyes de los incas. Palma destacó también que los puentes no solo resultaron beneficiosos para los convencidos del buen gobierno de los Incas, es decir, sus vasallos, sino que fueron también un medio para persuadir a potenciales súbditos, sin necesidad de recurrir a la intimidación o el enfrentamiento armado. En "La Gruta de las Maravillas", el narrador comenta que la sola visión del puente desencadenó la rendición de un pueblo sorprendido por la sofisticada ingeniería incaica: "La invención del puente, el primero de su especie que se vio en América, dejó admirados a los vasallos de Huacari e infundió en sus ánimos tan supersticioso terror, que muchos, arrojando las armas, emprendieron una fuga vergonzosa" (Palma, 1961, serie III, p. 7). Este pasaje hace eco directo del Libro III de los *Comentarios reales*, donde el Inca Garcilaso narra el proceso de construcción y la rendición de la guerrera localidad de Chumpiuillca, precisamente durante uno de los reinados que más obras de ingeniería legó al Incario, el del Inca Mayta Cápac:

> Pues como en tiempo del Inca Mayta Cápac era aún mayor esta simplicidad, recibieron aquellos indios tanta admiración de la obra de la puente que sola ella fue parte para que muchas provincias de aquella comarca recibiesen al Inca sin contradicción alguna. (Garcilaso de la Vega, libro III, cap. VIII, p. 139)

De esa forma, Cuzco se perfila como un poderoso eje político que operaba a partir de la superioridad moral de sus líderes y el brío de su pueblo. Palma pretendería consolidar un imaginario que ya estaba presente entre los peruanos. Como refiere Pease (2007), la expansión territorial del Imperio no fue consecuencia únicamente de la destreza militar; se alcanzó, también, gracias a factores propios de la administración incaica, tales como las relaciones de redistribución, o los acuerdos entre Incas y curacas. Además, aunque no es un tema que Palma aborda de manera directa, los caminos y los puentes eran otra forma de ejercer el control social tras las conquistas al remarcar las jerarquías y mantener vigilados a los caminantes (p. 51)[73].

Más allá del sometimiento por intimidación o alarde, el beneficio para los pueblos de formar parte de un centro unificado se relaciona, de igual modo, con una superioridad técnica que los hace gozar de las riquezas y recursos de los incas. Así se revela en "La achirana del Inca", donde el pueblo ofrece vasallaje tras negociar la construcción de un cauce de agua. En respuesta, el Inca Pachacútec envía un ejército de cuarenta mil hombres para abrir un acueducto: "Durante diez días, los cuarenta mil hombres del ejército se ocuparon en abrir el cauce que empieza en los terrenos del Molino y del Trapiche y

[73] Para Rostworowski (2012), los puentes eran "espacios estratégicos", como puestos de frontera que controlaban a quienes transitaban por ellos; al menos en los cuatro caminos principales, los puestos de vigilancia verificaban quiénes entraban y salían de la ciudad. A ello se añade un componente elitista, pues los incas solían construir dos puentes paralelos: uno por donde pasaban los señores y otro para "el común popular", con lo cual las jerarquías y distancias sociales quedaban remarcadas. Comenta la historiadora que los puentes tenían tal valor simbólico que, durante las guerras civiles y la sublevación de Manco II, se quemaron muchos de ellos; posteriormente fueron reconstruidos, pero sin su paralelo (p. 101).

termina en Tate" (Palma, 1961, serie III, pp. 8-9). La utilidad de esta obra sería común y perdurable hasta el siglo XIX, como subraya el narrador en su comentario final:

> El agua de la *achirana del Inca* suministra abundante riego a las haciendas que hoy se conocen con los nombres de Chabalina, Belén, San Jerónimo, Tacama, San Martín, Mercedes, Santa Bárbara, Chamchajaya, Santa Elena, Vista Alegre, Sáenz, Parcona, Tayamana, Pongo, Pueblo Nuevo, Sunanpe y, por fin, Tate. (Palma, 1961, serie III, p. 9)[74]

Se trata de uno de los pocos momentos en que el narrador visibiliza la premisa de continuidad histórica que subyace en su relato. Estaría apelando a la prolongación de una obra eficiente que corresponde al pueblo indígena, como descendiente de los incas, honrar con su propio trabajo.

Como explica Rostworowski (2012), una de las razones por las que los diferentes mitos y leyendas andinos narran el inicio de los sistemas hidráulicos es que la irrigación del agua fue tan importante en el ámbito andino como el acceso a la tierra. Ello tiene que ver con que el dominio del curso del agua y sus "bocatomas" establecían quiénes eran los dueños de una parcela (pp. 301-302). Por ello, como refiere Regalado de Hurtado (1996), "ordenar las aguas" era un modo de organizar también del espacio social (p. 94). Además, los canales permitían vincular los núcleos de poder, dado que los incas se preocuparon por llegar hasta los puntos más alejados del imperio (Rostworowski, 2012, p. 301), con lo cual garantizaban también el desarrollo agrícola de cada región. De ese modo, aludir al agua y su canalización posee un carácter organizador sobre el espacio andino en el

[74] De hecho, los sistemas hidráulicos son considerados una de las mayores tecnologías andinas, que hacían cultivables los desiertos, usaban un sistema de irrigación desde el subsuelo (Soldi, 1982, citado en Rostworowski, 2012, p. 274).

imaginario nacional que Palma aprovechó para exaltar el perfecto orden en un gobierno incaico donde nada parece salirse de su sitio[75].

Ahora bien, como plantea Regalado de Hurtado (1996), para pensar el espacio peruano desde una perspectiva histórica, se necesita establecer una relación constante entre el espacio geográfico y la actividad humana, así como tomar en cuenta las características básicas de la sociedad en cada una de sus etapas. Así pues, un correcto estudio del espacio prehispánico implica conocer la geografía, el complejo sistema de actividades y creencias; esto, por supuesto, en un plano ideal de análisis. Hay que considerar, en ese sentido, que la especificación del espacio andino es una construcción colonial, dotada de implicaciones políticas (Regalado de Hurtado, 1996, pp. 85-87).

A las nociones tradicionales de territorio andino, se añaden otros criterios durante la Conquista y el Virreinato: uno de "carácter político", que fija las relaciones coloniales entre los Andes y Europa; y otro de "carácter funcional", que responde a necesidades de organización y jurisdicción, como en el caso de las encomiendas, reducciones, audiencias, corregimientos o intendencias (Regalado de Hurtado, 1996, p. 89). Palma seguía adoptando una idea de territorialidad andina heredada de la Colonia, acorde, aunque no solo, a su política de fomento del trabajo entre la población indígena. Aun así, no descuidó el elemento mitológico asociado al agua al explicar que el vocablo "achirana" significa "lo que corre limpiamente hacia lo que es hermoso" (Palma, 1961, serie III, p. 9).

Asimismo, aquellas construcciones incaicas —fueran caminos, puentes o acueductos—, además de regular y aumentar el espacio andino, permitían trazar puentes simbólicos entre la civilización y la barbarie. A través de estas mercedes, los nuevos

[75] Siguiendo la definición del famosos antropólogo Maurice Godelier (1978), el territorio alude a la porción de naturaleza y el espacio que una sociedad reclama como el lugar donde sus miembros encuentran las condiciones y los recursos materiales fundamentales para subsistir (p. 17).

súbditos de los incas recibían el beneficio multiplicado de vivir bajo las leyes incaicas; de *pertenecer* al sistema de redistribución de recursos según *panaqas,* o grupos de parentesco; de vivir en un curacazgo[76]; y, algo que nos interesa destacar, de abandonar el nomadismo y la dispersión. Acorde a la dicotomía preincas/incas del Inca Garcilaso, la superación de la vida errante, y el posterior establecimiento de ciudades y leyes constituyeron el primer gran paso hacia la institución de la vida moral. En contraste, explica el cronista cuzqueño, los pueblos anteriores al gobierno de los incas carecían de asentamiento, de tierra y de hogar:

> […] en los siglos antiguos toda esta región de tierra que ves eran unos grandes montes y breñales, y las gentes en aquellos tiempos vivían como fieras y animales brutos, sin religión ni policía, sin pueblo ni casa, sin cultivar ni sembrar la tierra, sin vestir ni cubrir sus carnes, porque no sabían labrar algodón ni lana para hacer de vestir; vivían de dos en dos y de tres en tres, como acertaban a juntarse en las cuevas y resquicios de peñas y cavernas de la tierra. Comían, como bestias, yerbas del campo y raíces de árboles y la fruta inculta que ellos daban de suyo y carne humana. Cubrían sus carnes con hojas y cortezas de árboles y pieles de animales; otros andaban en cueros. En suma, vivían como venados y salvajinas, y aun en las mujeres se habían como los brutos, porque no supieron tenerlas propias y conocidas. (Garcilaso de la Vega, 2009, libro I, cap. XV, pp. 48-49)

Resulta evidente que aquella dicotomía entre orden social y dispersión conecta con los propios anhelos políticos de finales del siglo XIX. Además, la exaltación del camino como medio de civilización enlaza con las necesidades viales de las primeras décadas de la República. En tiempos del tradicionalista, el tendido de redes ferroviarias fue parte de la "utopía" de integración nacional cohesionadora, porque el camino se

[76] Los curacas eran los señores étnicos andinos, llamados comúnmente "caciques" en las crónicas, por emplear un término antillano que fue llevado primero a México y luego a los Andes. Estaban encargados de administrar la vida colectiva. Entre sus funciones, destacan "la regulación de intercambios de energía humana" (Pease, 2007, p. 58).

convierte en sinónimo de concordia social y se opone a la orfandad y la pobreza (Gootenberg, 1993, citado en McEvoy, 2017, p. 126). La idea era devolver a la construcción de estos sistemas viales el carácter que tenían en tiempos de los incas, cuando, como explica Rostworowski, "el mérito de los soberanos fue haber dado a dichas estructuras una envergadura estatal" (2012, p. 107). A diferencia de las vías de comunicación moderna, toda la red de caminos obedecía a los diferentes propósitos del gobierno central:

> *Para el gobierno inca las rutas eran indispensables para los fines del Estado*: desde la movilización de sus ejércitos, el masivo traslado de poblaciones enviadas en calidad de *mitmaq* con frecuencia a parajes distantes de sus lugares de origen, hasta el transporte de los productos cosechados en tierras estatales y enviados a los depósitos en centros administrativos. La organización inca necesitaba de rutas para enviar a sus dignatarios: administradores, visitadores, jueces, quipocamayo, entre otros, sin contar con las facilidades requeridas para los corredores, portadores de noticias y mensajes. Se trataba del código que giraba en torno a las necesidades del Estado. (Rostworowski, 2012, p. 98; nuestros subrayados)[77]

En ese sentido, la creación de caminos se idealizó en el siglo XIX como un medio para facilitar el gobierno, administrar el territorio y conquistar nuevos "desiertos" de lo nacional. Es decir, se trata de reducir lo más posible los espacios no circunscritos, según la definición de "desierto" como el entorno opuesto al sistema regulado (Lamounier,

[77] En la concepción del espacio andino que construyeron las crónicas, los caminos conforman un sentido de continuidad y son producto de las conquistas, porque la territorialidad depende de una organización política:

> Predominó una imagen espacial que hablaba de un territorio políticamente organizado en "provincias" que correspondían a los diferentes grupos étnicos mencionados en las crónicas y, de hecho, estas consideraban las zonas de expansión de los incas de acuerdo con las provincias que los mismos iban conquistando. (Pease, 2007, p. 48)

Sin embargo, la antropología a partir de los años setenta, de la mano de John V. Murra, propone que el territorio andino no habría sido concebido como "unidades continuas" sino en función de los diferentes ámbitos ecológicos y los recursos (Pease, 2007, p. 48). Valdelomar, por su parte, habría intuido esta relación entre el camino y la naturaleza en sus cuentos incaicos, como veremos más adelante.

1997; Quintana y Gilard, 2020). El beneficio añadido era la creación de puestos de trabajo —o lugares sociales— para una población que se sentía desterrada de su propio territorio.

Se puede ver, hasta aquí, que el imaginario sobre el cual Palma delimita el dentro/fuera nacional es una respuesta medida a los anhelos del pensamiento criollo sobre la vigilancia de un orden social, la demarcación de un territorio a través de la ingeniería vial (con la consiguiente exhibición de poder) y la alta disposición al trabajo como parte de una economía que redunde en el beneficio común de los peruanos. De la mano del modelo incaico, se devolvía a la población indígena una cierta coherencia ideológica en el modelo integrador para constituir nuevos colectivos de trabajo, un viaje de retorno desde el desarraigo más profundo y la utopía de volver a participar de un sistema colaborativo. Una vez conocido el *camino de orden y laboriosidad* a través del relato modélico incaico, veamos cuáles son las conductas que convierten al indígena en proceso de integración en un paria social tras cruzar el umbral desmitificador de la Conquista.

2.1.3. La condena del indio colonial: ambición y movilidad social

Cuando en las tradiciones de Palma (1961) un indígena busca su enriquecimiento fuera del sistema de trabajo colaborativo, es decir, desde una aparente ilegalidad o una ambición personal, el narrador parece responder siempre con el título de uno de sus relatos: "¡Arre, borrico! Quien nació para pobre no ha de ser rico" (serie V, p. 353). Por ello, un mensaje que acompaña las tradiciones indígenas es que el buen ciudadano es aquel que acepta *su lugar* en la sociedad con espíritu de resignación. Sobre este supuesto, el Inca Garcilaso, quien condenó la ambición a través de las palabras que asignó a Túpac Inca Yupanqui, ofreció a Palma el fundamento ideal para poner límites al enriquecimiento individual:

> La avaricia y la ambición hazen que el hombre no sepa moderarse a sí propio ni a otros, porque la avaricia divierte el ánimo del bien público y común y de su familia; y la ambición acorta el entendimiento para que no pueda tomar los buenos consejos de los sabios y virtuosos sino que siga su antojo. (Garcilaso de la Vega, 2009, libro VIII, cap. VIII, p. 416)

Revelando ser un seguidor de la literatura de misterio y aventura[78], Palma presenta en sus relatos escenarios casi fantásticos donde los tesoros enterrados siempre están malditos y el atajo es una trampa dispuesta por el demonio. Sin embargo, resalta también el hecho de que la búsqueda de entierros llegó a convertirse en una moda de su tiempo. Según refiere su texto "Supersticiones de los peruanos" (1863), esta práctica combinaba el imaginario colonial sobre la riqueza y la abundancia del Perú, y las supersticiones y fanatismos con que se caracterizaba a los habitantes de la sierra. En su tradición titulada "Los buscadores de entierros", el narrador describe las creencias asociadas a aquella moda insólita, con su usual tono burlón y condescendiente:

> Los entierros domésticos, en Lima principalmente, empiezan con golpes misteriosos a media noche, duendes o aparición de ánimas benditas o de fuegos fatuos. Cuando lo último acontece, salen a campara las varitas imanadas, ya que no se encuentra ni por un ojo de la cara un zahorí o una bruja; y si algo llega a descubrirse es la osamenta de un perro u otro animal. No diré yo que entre cien casos no se cuente uno en que la fortuna haya sido propicia a los buscadores de lo que otro guardó; pero precisamente la noticia de que un prójimo sacó el premio gordo en la lotería, hace que todos nos echemos a comprar billetes. (Palma, 1961, serie VIII, p. 928)

[78] Palma, como lector declarado de Ernst Theodor Hoffman y Edgar Allan Poe, repite un esquema clásico del topos literario del tesoro y la desgracia que sobreviene a la repentina fortuna (Lavallé, 2018, p. 133).

Ahondemos en las historias coloniales que alimentaron la moda del tesoro escondido, y que Palma desarrolló desde la perspectiva del misterio y el infortunio para remarcar la maldición que se cernía sobre aquel que buscaba abandonar su posición dentro de un circuito económico cuyo motor principal era la minería. Precisamente, en la "hilacha"[79] titulada "Arre borrico…", un indio intenta hacerse con un tesoro sin dueño, pero, debido a una supuesta ignorancia e incapacidad para negociar, resulta estafado. La historia tiene por protagonista a un indio trabajador y viajero, es decir, a un sujeto favorecido —en tanto *ubicado* y beneficiario de ciertas libertades de las que los incas del común no gozaron[80]— dentro de la estructura colonial. Este poseía una recua de burros con los cuales hacía viajes frecuentes a Lima para transportar papas y quesos que vendía en el mercado; sin embargo, en uno de sus trayectos, encuentra una piedra de rosicler o plata maciza. El hallazgo le merece, primero, el elogio de algunos españoles que deseaban conocer la ubicación de la mina de la que procedía la piedra. Ante la negativa del indio a responder, el gobernador del pueblo, "un mestizo muy ladino", le recuerda las jerarquías de la siguiente forma: "Tú no puedes trabajar la mina sin que los *viracochas* te maten para quitártela". Con esas palabras, y por el compadrazgo que los unía, logra convencer al indio de que ambos declaren la existencia de la mina y se beneficien por igual. No obstante, el gobernador, que era "uno de aquellos pícaros que no dejan resquicio ni

[79] En la quinta serie, Palma publicó un grupo de 28 relatos más breves en extensión al que denominó "Hilachas". Como en el resto de las tradiciones, este conjunto es heterogéneo en épocas y temas. Anotaba el tradicionalista lo siguiente:

> Las *Hilachas*, más que pequeñas tradiciones, son, en puridad de verdad, apuntaciones históricas y chismografía de viejas. Hay en ellas cosas frívolas al lado de noticias curiosas. El autor ha deshilachado tela de algodón y tela de seda y formado un ovillo o pelota de hilachas. (1961, serie V, p. 21)

[80] El indio se desplaza para realizar su actividad comercial, algo que el Inca Garcilaso (2009) consideraba una práctica vetada en tiempo de los incas y que se pervierte tras la Conquista:

> Era ley universal para todo el Imperio que ningún indio saliese fuera de su tierra a buscar lo que hubiese de dar en tributo, porque decían los Incas que no era justo pedir a los vasallos lo que no tenían de cosecha, y que era abrirles la puerta para que en achaque del tributo anduviesen vagando de tierra en tierra, hechos holgazanes. (libro V, cap. VI, p. 235)

callejuela por donde ser atrapados", inscribe la mina como un hallazgo de su persona (Palma, 1961, serie V, p. 353).

El exceso de credulidad, característica que los criollos adjudicaron al sujeto indígena, no es el mayor obstáculo que el personaje de la tradición debe enfrentar; el gran inconveniente es un sistema donde la palabra escrita pesa más que la verdad. Así lo hace saber el narrador cuando el indio reclama al virrey: "Al fin el conde le dio la estocada de muerte, diciéndole que, aunque en la conciencia pública estaba que el mestizo lo había burlado, no había forma legal para despojar a éste, que comprobaba su derecho con documento en regla" (Palma, 1961, serie V, p. 354). Lejos del sistema y la burocracia, es decir, lejos del *camino*, su defensa no tiene cabida y el indio debe volver a sus labores de transportador comercial luego de ser *devuelto* a su posición en la jerarquía social en dos ocasiones distintas. Ninguno de los personajes, incluido el narrador, cuestiona la injusticia. Este último sí condena, en cambio, la avaricia de quien anhela una vida que "no le corresponde". Como explica Arcadio Bolaños (2021), la relación entre el sentido de propiedad y la escritura son cruciales en la mirada europea sobre el territorio americano, pues fue determinante en la Conquista. Basta recordar que el primer acto de Colón sobre el continente fue la toma de posesión por escrito antes que la conquista *de facto*:

> Este acto, además de realizarse con las banderas e insignias reales, incluye también al escribano de la armada y los respectivos documentos legales que legitiman las palabras de Colón. De esta forma, el Nuevo Continente queda conquistado por escrito, literariamente, por así decirlo, antes de haber sido sometido de facto. Es decir, lo primero que tiene lugar es la documentación legal que hacía de América una inmensa colonia ibérica. Sin lugar a dudas, América, y por lo tanto el Perú, existe para los europeos gracias a la palabra escrita. (Bolaños, 2021, p. 71)

Bajo este paradigma, el indio, ajeno al sistema burocrático español, no posee los medios necesarios para modificar su situación. Se establece aquí la relación entre la oralidad y el atraso, según el modelo económico y social del sistema colonial, el cual servía de justificación a un sector criollo para educar a un país supuestamente concentrado en el espacio de la *lejanía cultural* (Nugent, 2016). Sobre este aspecto nos explayaremos en los capítulos 4 y 5.

En "La laguna del diablo" ocurre algo semejante a "Arre borrico…". El sentido moral de la tradición se engloba en una sentencia: "Con justicia dijo Salomón que una de las tres cosas insaciables es la codicia" (Palma, 1961, serie V, p. 671). La tradición retrata nuevamente al indio como un sujeto incauto e ignorante que desmerece el valor de las riquezas bajo su posesión, de modo que otros "más listos" intentan aprovecharse de él:

> Cuentan las crónicas que, allá por los años de 1778, presentóse un indio en una pulpería de la por entonces villa de Lampa a comprar varias botijas de aguardiente; mas no alcanzándole el dinero para el pago, dejó en prenda y con plazo de dos meses unos ídolos o figurillas de oro y plata. La pulpería enseñó estas curiosidades al cura Gamboa, y él, reconociendo que debían ser recientemente extraídas de alguna huaca la comprometió a que diera aviso tan luego como el indio se presentase a reclamar sus prendas.
>
> Púsose el cura de acuerdo con el gobernador D. Pablo de Araníbar, y cuando a los dos meses volvió el indio a la pulpería, cayeron sobre él alguaciles y lo llevaron preso ante la autoridad.
>
> Asustado el infeliz con las amenazas del cura y del gobernador, les ofreció conducirlos al siguiente día al sitio de donde había desenterrado los ídolos. (Palma, 1961, serie V, p. 671)

En este caso, a diferencia del relato anterior, todos los personajes sufren igual castigo por obra de un indio anciano que les promete guiarlos hacia "lo que nunca han soñado" (Palma, 1961, serie V, p. 671), el cual, no obstante, también les advierte sobre los peligros de no saber frenar a tiempo sus ambiciones y darse por satisfechos con la fortuna obtenida. Dado que el grupo desoye las advertencias, se precipita sobre este una gran masa de agua que se convertiría en la laguna de Chilimani, que, según los naturales de la zona, es obra del diablo para burlas a los hombres por su gran avaricia. (Palma, 1961, serie V, pp. 671-672). De esa forma, el agua, que en la "Achirana del Inca" era el símbolo de civilización y comunión entre un imperio y sus vasallos, ahoga indistintamente al pueblo por su sed desmedida de riquezas.

La lección respecto a los peligros de caer en la avaricia, como activadora de un deseo de abandono del lugar social, queda sellada en "Por beber en copa de oro", donde se castiga al pueblo de Tintay durante la Colonia. La tradición inicia describiendo el proceso de recolección de impuestos por parte del cacique[81], quien "cumplía anualmente por enero con la obligación de ir al Cuzco, para entregar al corregidor los tributos colectados, y su regreso era celebrado por los indios con tres días de ancho jolgorio" (Palma, 1961, serie III, p. 269). La novedad ocurre un febrero de 1613, cuando el cacique regresa al pueblo enfurecido porque las autoridades españolas no habían sido lo suficientemente cordiales con él, lo cual dio lugar a celebraciones más desenfadadas de lo habitual. En el último día de la fiesta, el cacique, dice el narrador que posiblemente exaltado por la bebida, pronuncia un discurso que aviva los ánimos de todo el pueblo:

[81] Como explica Franklin Pease (1988), los caciques —llamados "curacas" entre los incas— poseían distinto reconocimiento en el Perú colonial. Mientras que el poder administrativo delimitaba sus funciones y los percibía como mediadores entre ellos y las comunicades andinas, las poblaciones del Ande les reconocían una autoridad y un prestigio étnico como "señores naturales".

> Nuestros padres hacían sus libaciones en copas de oro, y nosotros, hijos degenerados, bebemos en tazas de barro. Los *viracochas* son señores de lo nuestro, porque nos hemos envilecido hasta el punto de que en nuestras almas ha muerto el coraje para romper el yugo. Esclavos, bailad y cantad al compás de la cadena. Esclavos, bebed en vasos toscos, que los de fino metal no son para vosotros. (Palma, 1961, serie III, p. 269)

Tras estas palabras, uno de los indios exclama mientras sostiene su vasija de barro: "¡Que me sigan los que quieran beber en copa de oro!" (Palma, 1961, serie III, p. 269). Luego de ello, el pueblo asalta los templos y roba los cálices. El anciano cura de Tintay intenta evitar las profanaciones enseñando su crucifijo en la puerta de la Iglesia, pero los indios ebrios pasan sobre él para cometer "sacrílegas profanaciones". En medio del jolgorio, "la voz del ministro del altísimo vibró tremenda, poderosa, irresistible, gritándoles: ¡Malditos! ¡Malditos! ¡Malditos!". La "sacrílega orgía" duró hasta la media noche, cuando "se entregaron al sueño los impíos" (Palma, 1961, serie III, p. 270). A la mañana siguiente, todos despertaron sintiendo "las angustias de una sed devoradora", por lo cual las mujeres e hijos buscaron agua de los arroyos, pero los encontraron secos (Palma, 1961, serie III, p. 270). La tradición concluye explicando que, en la actualidad (1880), Tintay es "una pobre aldea de sombrío aspecto, con trescientos cuarenta y cuatro vecinos, y sus alrededores son de escasa vegetación. El agua de sus arroyos es ligeramente salobre y malsana para los viajeros" (Palma, 1961, serie III, p. 270).

En esta tradición, el alcohol —aquel vicio acerca del cual Valdelomar alertaría en sus conferencias por adormecer la consciencia del pueblo— aparece como el estimulante que lleva al indio a trasgredir las leyes del Estado y de la Iglesia. En este caso, el líder del poblado incita a la codicia y a infringir las jerarquías sociales tanto de las autoridades españolas como de los Incas. Dado que esta actuación colectiva toma la forma del sacrilegio, su consecuencia es el castigo divino. Llama la atención que, nuevamente, se

equipara la sed con la avaricia, y el agua aparece como el verdadero bien de los hombres y mujeres del pueblo, un bien que recuerda la importancia de la justa proporción y la correcta distribución: el agua entre los incas ordenaba y repartía las tierras con justicia; entre los indios coloniales, representa el caos, la escasez y la trasgresión de las jerarquías sociales.

Por último, "Los caciques suicidas" es una tradición que conecta el periodo incaico con el virreinal. A diferencia de la mayoría de las tradiciones incaicas, fue escrita en una etapa avanzada de la vida de Palma, cuando su interés por la cultura andina decaía y su perspectiva se tornaba más conservadora. La tradición relata que el cacique de Yahahuara reunió una gran cantidad de oro para el rescate de Atahualpa; sin embargo, al conocer que el Inca había sido asesinado por los conquistadores, mandó a construir una escalera hasta alcanzar una cueva situada en el empinado cerro Pitic. Una vez reunido todo el oro, se hizo tapiar vivo y ordenó la destrucción de la escalera. Según cuentan los locales, en el aniversario de su muerte, se ve un resplandor "que representa el espíritu del cacique vagando en el espacio" (Palma, 1961, serie V, p. 21). Tiempo después, otro cacique de la misma región, al no poder oponer resistencia al "despótico mandato" de Francisco Pizarro de trabajar la mina, prefirió enterrarse en la cueva antes que "ser testigo del envilecimiento de sus súbditos". Se considera a este cacique un "genio protector de la comarca" (Palma, 1961, serie V, p. 21).

La cosmovisión andina nos ofrece una lectura optimista de la tradición, dado que los caciques alcanzarían, con sus muertes, la comunión con lo sagrado, como ha observado José Luis Ayala (2016):

> El hecho de que los comuneros visiten la cueva donde fue bloqueado vivo el cacique de Yanahuara, así como el lugar donde fueron enterrados vivos los comuneros, significa que

> se ha convertido en una *waqa*, en un apu para la cultura andina, que permite el renacimiento de todos dentro del tiempo sideral, donde todo cambia y se transforma. (p. 162)

Por otro lado, desde un imaginario universal, la transformación en almas guardianas de los caciques conecta con la noción del errante condenado que habita una suerte de purgatorio (desierto) donde expía no solo sus culpas, sino un trauma colectivo con posibilidad de redención:

> Entre las criaturas errantes engendradas por la imaginación colectiva figuran las ánimas de los muertos, condenadas, en las historias de fantasmas, a errar por el mundo de los vivos y a acosarles, a causa de sucesos trágicos o criminales del pasado que protagonizaron ellas. Es como si la gravedad del crimen o de la tragedia, o la injusticia de su destino, impidieran que ellas hallaran el descanso eterno o entraran al Cielo. Su errancia, circunscrita o no a un perímetro, es una forma de purgatorio, cuando no una condena. Los vivos pueden reparar el daño causado o sufrido antaño y así reanudar el hilo roto del tiempo, poniendo fin a la errancia del espectro. […] Pero podemos preguntarnos si son los muertos o los vivos los que no hallan descanso tras la tragedia o el crimen. ¿No son los fantasmas la expresión personificada de un trauma memorial, que mantiene la conciencia cautiva del pasado, hasta el punto de recorrerlo obsesiva e interminablemente? ¿Los espectros aterradores o malévolos no traducen el sentimiento de culpabilidad, justificado o no, de los vivos con respecto a dicho pasado? (Quintana y Gilard, 2020, p. 6)

De esta manera, la liberación de las almas de los caciques sería posible a través de la reparación de la injusticia, y la superación del trauma y la memoria nacional. No obstante, leída desde el conjunto de tradiciones indígenas y el carácter moralizante que Palma deposita en ellas, la tradición nos muestra a dos indios orgullosos que renuncian a

la transición y al traspaso del poder. En este empeño, se llevan con ellos el tesoro de los incas, pero también desaparecen en el plano de la mitología. Incluso frente a un poder que el narrador considera despótico, sus personajes no hallan redención en el relato, sino la condena de sus almas a un eterno vagar. Bolaños (2021) encuentra significativo que "los antiguos miembros del Tahuantinsuyo han perdido su antigua dignidad" (párr. 40), de modo que se establece en el relato una recreación de los indios en el umbral de la Conquista afín a la de Pedro Cieza de León, para quien los indios no eran salvajes, pero tampoco cristianos y civilizados, por lo podían evidenciar cierta astucia y hasta malicia en sus acciones.

Con todo, "Los caciques suicidas" refleja la transición entre la visión del inca incorruptible, y la posibilidad del indio que engaña y desafía al poder en el imaginario peruano. Surge, a la par, el dilema del indígena entre formar parte de una nueva sociedad o perderse en una ruta incierta. En adelante, la ambición se castiga tan gravemente como la ociosidad y la vagancia, y se considera una forma de traición a la patria. Cualquier proyecto alternativo es motivo de destierro real y/o simbólico, de modo que el indio no tenga más opción que la obediencia y el conformismo.

Cabe resaltar que distinto es el caso de un peregrino español que buscaba fortuna en "Ciento por uno". En 1616, Alonso Escoto, descrito como un joven español de melancólica expresión, iba en romería a Copacabana. Escoto era un comerciante arruinado en busca de fortuna, víctima de la fatalidad, no de sus decisiones o vicios. Una vez frente a la virgen de Copacabana, este le propuso un "negocio": "Te pido que me prestes lo que, por hoy, no te hace falta. Celebremos una compañía mercantil, que yo te juro pagarte ciento por uno […]. Tú serás el socio capitalista y yo el industrial. Ampárame, señora, de mi desventura" (Palma, 1961, serie IV, p. 288). Con la licencia del

trato aceptado, el español tomó un par de pendientes y dos candelabros de plata de la virgen, los cuales cambió por mil pesos y estos por un centenar de botellas de un vino echado a perder para ser vendido como vinagre. No obstante, el vinagre se convirtió en vino de primera calidad que él vendió por quinientos pesos la botella. Con lo ganado, donó un gigantesco candelabro de plata a la virgen y otros obsequios al santuario (Palma, 1961, serie IV, pp. 288-289). En este caso, el joven no solo se redime de ser estafado o castigado como un acto de justicia divina por el sacrilegio de robar a la virgen, sino que se lo premia con un milagro por su devoción mariana y su estar inmerso en el sistema comercial. El indio de "Arre borrico…" estaba destinado a ser pobre, a permanecer en la escala más baja de la sociedad colonial, incluso tras habérsele presentado una mina en su camino; el peregrino empresario encuentra la manera de sortear las dificultades de la fortuna hasta remontar dentro del sistema y el intercambio comercial bajo el manto protector de la religión y la escritura, los dos aspectos que sustentaron ideológicamente la Conquista. En pocas palabras, el español de la tradición conoce el camino y sus atajos; el indio toma rutas "equivocadas" que lo pueden conducir hacia un desierto de errancia, hacia el destierro.

Una lectura comparada entre estas tradiciones y las propiamente incaicas nos muestra un fondo edificador: mientras el indio colonial ambiciona, el gobernante inca hace lucimiento de la riqueza de su imperio sin que sus súbditos muestren la mínima osadía de ambicionar los metales que adornan las andas que ellos mismos cargan, como es el caso de "La achirana del Inca": "Y el caballero monarca, subiendo *anda de oro* que llevaban en hombros los nobles del reino, continuó su viaje triunfal" (Palma, 1961, serie III, p. 8); o de Palla Huarcuna: "[…] al preceder, cantando con tus hermanas, las andas de oro que llevan sobre sus hombros los nobles curacas, tienes que ahogar las lágrimas y entonar alabanzas al conquistador" (Palma, 1961, serie I, p. 9). Ambos pasajes se

sostienen en el discurso del Inca Garcilaso, para quien el oro y la plata eran ornamento entre los incas y no símbolos de riqueza:

> El oro y plata y las piedras preciosas que los Reyes Incas tuvieron en tanta cantidad [...] no eran de tributo obligatorio, que fuesen los indios obligados a darlo, ni los Reyes lo pedían, porque no lo tuvieron por cosa necesaria para la guerra ni para la paz, y todo esto no estimaron por hacienda ni tesoro, porque, como se sabe, no vendían ni compraban cosa alguna por plata ni por oro, ni con ello pagaban la gente de guerra ni lo gastaban en socorro de alguna necesidad que se les ofreciese, y por tanto lo tenían por cosa superflua, porque ni era de comer ni para comprar de comer. *Solamente lo estimaban por su hermosura y resplandor, para ornato y servicio de las casas reales y templos del Sol y casas de las vírgenes*, como en sus lugares hemos visto y veremos adelante. (Garcilaso de la Vega, libro V, cap. VII, p. 346; nuestros subrayados)

Ortega (2006) explicó que es importante el imaginario ligado al discurso de la abundancia, pero con un antagonismo relacionado al indio del presente: "Si las descripciones de la abundancia proponen imágenes de bienestar, fecundidad y riqueza común, es porque representan una América nuestra capaz de rehacer su condición colonial y construir socialmente su futuro propio" (p. 410). Este ideal se opone al presente del tradicionalista limeño, caracterizado por la explotación, la miseria, la injusticia, que representa el atraso como "endémicos males" (Ortega, 2006, p. 410). En ese sentido, se refuerza la idea de buen gobierno con una justa distribución de los abundantes recursos en un pasado milenario, pero se exalta, al mismo tiempo, la imposibilidad de que los sectores bajos de la sociedad puedan acceder a ellos luego de la Conquista. Abandonar el lugar social en ningún caso augura mejores posibilidades.

…

De esta manera, encontramos que el carácter didáctico en las tradiciones que hemos analizado antes se dirige a limitar la ambición económica de los indígenas peruanos al evidenciar que no hay un camino fuera del sistema burocrático y comercial impuesto desde la Colonia; tampoco lo hay desde el sistema de trabajo y reciprocidad del Incario. Los indios se retratan como propensos al hurto, al "huaqueo" (o excavación de piezas con valor arqueológico), o a el entierro de los tesoros por ingenuidad o venganza. En este último caso, la razón sería una identificación patriótica "errónea" con el Imperio incaico en lugar de la participación colaborativa con el proyecto republicano. Un mestizo o español, en cambio, puede optar por una empresa de enriquecimiento porque conoce el aparato burocrático, las leyes del mercado, y es libre de desplazarse por el espacio y los sectores sociales. De algún modo, estas tradiciones se proponen devolver al lugar del trabajo comunitario al personaje subalterno, porque quien abandona su lugar en la gran cadena de trabajo pierde también su patria y *yerra su camino*. Finalmente, como plantea Nugent (2016), el trabajo era el "más eficaz elemento de clasificación de las experiencias" en el periodo republicano:

> El trabajo en un sentido divide, pero por sobre todo es un eficaz coordinador de acciones. La pregunta no es cuál es tu fe, cuál tu raza o cuál tu linaje. Es más sencillo: ¿qué haces?, ¿qué te mandan a hacer?, ¿qué mandas hacer? (p. 55)

2.2. La “patria obrera” de Abraham Valdelomar: cuando el indio errante es un desterrado

La fascinación de Valdelomar por el personaje que se aleja de lo comunitario y lo normativo, para adoptar una existencia unas veces de paseante solitario y otras de paria desterrado, respondería a los propios deseos del escritor por desafiar los límites de lo posible frente a determinadas estructuras asumidas en su medio como inamovibles. No deja de ser destacable que su escenario predilecto para dar vida al explorador fuera de los márgenes sociales sea el imperio de los Incas, donde el libre desplazamiento era incompatible con las formas de vida comunitarias y de trabajo colaborativo, según dejaban constancia el Inca Garcilaso de la Vega y las tradiciones incaicas de Ricardo Palma. Se trata de asir la fuente misma de la utopía de nación traicionando el carácter rígido de los viejos esquemas de poder jerárquico que alimentaron los discursos nacionalistas para construir un universo incaico donde la delimitación de un dentro/fuera no instala un límite infranqueable, sino que estimula la curiosidad de los personajes dispuestos a la reflexión íntima. No obstante, este universo también juzga con severidad al “traidor” que carece de sentido fraterno. En este espacio marcado por la intuición del futuro y el afán de desplazamiento más allá de los muros, los caminos, los puentes y las fronteras, la existencia cíclica —como lo fuera para el judío errante— es el peor de los castigos; y la libre exploración creadora, el mayor de los privilegios.

Valdelomar construye dos versiones del personaje errante a través de una separación entre la libertad innata del carácter soñador, atributo positivo que perfiló a lo largo de sus textos ficcionales y discursos sobre estética, y un desarraigo incompatible con el sentimiento patrio. Esta división, como suele ocurrir con el autor caracterizado por la contradicción en su obra y figura, no distingue épocas cuando se trata de recrear un

imaginario indígena. Si en el relato moralizante de Palma veíamos que los incas eran el ejemplo del sacrificio por el pueblo, mientras que los indios coloniales adoptaban conductas egoístas al traspasar la barrera prehispánica, Valdelomar hallaba espacio suficiente en el Incario y sus alrededores para representar las distintas facetas del indio prehispánico como un antecedente directo del indio colonial y republicano, con sus defectos y virtudes. En esta sección, nos enfocaremos en el personaje que trasgrede las leyes de su sociedad, de por sí flexibles en la ficción valdelomariana, y renuncia a la vida comunitaria. Para ello, siguiendo una ruta semejante a la que antes empleamos con Palma, analizaremos, primero, el contexto y las fronteras que traza el autor; y, en segundo lugar, el personaje ambicioso, y su recorrido hacia la criminalidad y la blasfemia. En ambos casos, se trata de entablar un diálogo con el presente socioeconómico del autor y su propuesta de una continuidad histórica contra la mitificación del indio prehispánico.

2.2.1. El obrero como ideal ciudadano: un nuevo discurso contra la ociosidad

La intelectualidad peruana de la primera parte del siglo XX, menos optimista que sus predecesores, y golpeada por los estragos económicos y morales de la Guerra con Chile, mantuvo la fe en el fomento del trabajo como camino hacia la construcción de una nación funcional. En el desarrollo de sus conferencias, durante las giras nacionales de 1918, Valdelomar mostró una clara preocupación por el empobrecimiento de un sector importante de la población, debido a dos motivos principales: un modelo económico que frenaba el desarrollo de las clases medias y bajas, y una falta de voluntad por parte de la población. En principio, denuncia que la economía, con el nuevo modelo exportador, obedecía más a la demanda de terceros países que a los propios intereses de los peruanos. Enumera algunos recursos que antaño fueron la fuente de mayor enriquecimiento local, como el guano, devenido en "un artículo de lujo en el propio país que lo produce"; la

minería, que pertenece "en su gran mayoría a sociedades extranjeras"; o el petróleo, que "es posible que vaya a perderse entre la ambición comercial de un país imperialista, bajo la tolerancia pecaminosa de un parlamento incomprensiblemente despreocupado" (2001, tomo IV, p. 429). Por otro lado, Valdelomar reprocha la falta de arrojo entre los peruanos golpeados por una guerra que terminó por llevarse "el carácter, la energía individual, el alto concepto de la unidad social" (2001, tomo IV, p. 480), y no dejó más que "un pueblo vencido, disgregado, indolente y abúlico", que, cual errante sin rumbo, "camina en la sombra de una noche siniestra, sobre un terreno accidentado y lleno de abismos" (2001, tomo IV, p. 474).

Sin proponerse consolar a los deudores de una patria herida, la presenta como víctima del temperamento de unos hijos aprovechados y haraganes. El escritor no participó directamente del debate sobre el problema del indio y su lugar en la economía, sino que cuestionó a la "juventud frívola y perezosa" (2001, tomo IV, p. 471) por renunciar a su obligación de formar parte de una maquinaria republicana dependiente del trabajo de *toda* la ciudadanía. La fantasía de las clases criollas decimonónicas sobre una mano de obra indígena eficiente, amparada en la figura del "hombre laborioso", transmuta en una búsqueda abierta por el futuro de una patria obrera que abarque a todos los sectores, incluidos los artistas (u "obreros de pensamiento", como vimos en el capítulo anterior), los intelectuales, los profesionales y los poderosos dispuestos a abandonar su posición más cómoda en la sociedad. De ese modo, el escritor no llega a ensañarse con un solo grupo, sino que interpela a todos los sectores sobre la situación de un país "donde todo está por hacerse" (2001, tomo IV, p. 455).

Aquellas preocupaciones sobre el vicio de la holgazanería entre los peruanos fueron expuestas años antes, en un artículo publicado en *La Prensa*, en 1915, titulado

"¿Qué hacemos con los vagos?". En él, Valdelomar se anima a opinar sobre el problema del vagabundeo en la ciudad de Lima, al que considera una "enfermedad social" (2001, tomo III, p. 29). A la par, se enfrenta a un dilema que hace tambalear su propia concepción del artista: ¿reprimir una conducta peligrosa para la sociedad o adentrarse en los misterios de la vida solitaria del errante? En esta oportunidad —quizá porque ejerce de periodista, y prioriza la función informativa de la prensa y el carácter de actualidad—, se decanta por el primer escenario, el del bien común por sobre la romanización del paria:

> Delito o no, es cierto que la vagancia es camino directo al crimen y el individuo que no trabaja y pasa su día recorriendo las calles, deteniéndose a descansar en las plazas, y durmiendo en los terrenos baldíos, podrá ser un soñador, un débil de carácter, un pobre derrotado de la vida, pero a la vez un dócil instrumento de otros avezados para al crimen. (Valdelomar, 2001, tomo III, p. 29)

Entonces, el vagabundo de Valdelomar se asemeja más a un iluso vencido que a un ser de naturaleza criminal. Sin embargo, antes de perder el camino de su texto, se recuerda a sí mismo que no debe guiarse por la idealización literaria de un personaje que autores como Víctor Hugo modelaron con una buena dosis de simpatía, e insiste: "El vagabundo podrá ser todo lo soñador que quieran los hombres de letras, pero ese soñador está dotado de un carácter irresoluto y de un temperamento blando, fácil de sugestionar" (2001, tomo III, p. 30).

Con el objetivo de proporcionar modelos punitivos a un país carente de una legislación sobre el libre transitar de los mendigos o vagabundos, el autor comparte con sus lectores algunas de las leyes europeas al respecto. Los casos de Francia y Alemania le resultan ejemplares. Ambos códigos consideraban como vagabundos a los mendigos, los perezosos y a cualquiera que no tuviese ni buscase un trabajo. De hecho, comenta que

Francia podía deportar a un extranjero no inserto en el medio laboral. El delito, además de la prisión, conllevaba penas accesorias en los dos países, como eran el trabajo forzado bajo vigilancia policial, con lo cual se fomentaba una política de reinserción que conecta con los ideales de Valdelomar de acceso a una ciudadanía responsable. En el caso de Perú, el escritor destaca que una parte de los vagabundos de la ciudad eran trasladados a la Isla San Lorenzo, en la costa del Callao, o internados en los cuarteles, sin contar con una disposición oficial (2001, tomo III, pp. 30-31). Se sentaban las bases de un fenómeno común en el país hasta nuestros días: la toma de decisiones como enmendaduras o apaños "sobre la marcha" en lugar de la búsqueda meditada del bien colectivo.

Entre este artículo y las conferencias que analizamos en el capítulo anterior, solo hay una diferencia de tres años; sin embargo, resulta evidente que las opiniones de Valdelomar ostentan una mayor contundencia al modular un discurso oral; y que el autor deja de buscar respuestas en otras sociedades para situarse en la propia historia del Perú, sus dificultades y sus necesidades. Pero no es solo un tema de maduración en las ideas, sino de público y formato. Como conferencista y viajero, Valdelomar interpela a los peruanos de los distintos rincones del país buscando despertar un sentimiento de urgencia; en cambio, en el artículo anterior, moldea sus propias opiniones sobre un tópico vigente y se documenta a sí mismo, a la vez que informa a un público lector sobre las distintas posibilidades para el futuro del Perú. Como analizamos en el capítulo anterior, ambas funciones, la periodística y la conferencista, representan dos momentos igual de necesarios en un mismo proceso hacia la articulación de un ideal nacional; en este caso, nos proporcionan un abanico de caracterizaciones del vagabundo, quien puede moverse entre la holgazanería, la abulia, la mendicidad, el idealismo o la criminalidad.

Volvamos a fijarnos en el Valdelomar más exigente y horizontal de las conferencias. En ellas, la contraparte del peruano apático, cuyo extremo es el vagabundo o mendigo, estaba representado por el obrero patriota. Aquel personaje aparece como la quintaesencia del ciudadano republicano cuando el futuro del país dependía de la obra nacional: "La patria necesita inteligencias sanas, músculos viriles, corazones fuertes, seres abnegados, hombres trabajadores, almas que sepan sostener una bandera ideal y llevarla a través de la vida, al son de una marcha triunfal y gloriosa" (2001, tomo IV, p. 451). Por ello, Valdelomar respeta, sobre todo, a aquel que ocupa su lugar en la sociedad no por imposición, sino por voluntad, sin reparar en si se trata de un intelectual capitalino o un campesino agricultor:

> En esta obra pesada y amarga de luchar por la grandeza de la Patria, todos somos igualmente útiles y todos podemos ser obreros. El que abre con su lampa brillante los surcos paralelos bajo el cálido sol de las campiñas, el que coge la mies dorada de los maizales apacibles y verdes; el que se inclina con la pesada comba sobre el yunque macizo […]; el que apacienta su rebaño sobre los morados lomos de los cerros y toca su quena […], el que se pasa las lentas horas delante de las cajas, en la imprenta, […] como el que canta en un verso la grandeza de los héroes y el que exalta la virtud en las páginas de un libro. (2001, tomo IV, pp. 451-452)

Finalmente, en el enfrentamiento entre el ciudadano ocioso y el obrero multisectorial, Valdelomar vislumbra el futuro de una patria agónica: en uno de los escenarios, el país se regodea, impasible, en sus derrotas; en el otro, se recompone.

2.2.2. El indio republicano, un desposeído

Ahora bien, aquel anhelo por una patria obrera trasversal a todos los sectores no implica que el autor pase por alto la situación particular del indio. En sus "Ideales

nacionales", define la época incaica como "aquellos tiempos en que los hombres tenían leyes, pan y trabajo" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 437), es decir, cuando cada sujeto gozaba de un sentido de pertenencia a través de derechos y deberes afín al que concebía Palma. Desde una visión todavía paternalista, pero de una crudeza conmovedora y que se precia de conocer la realidad del país, Valdelomar denuncia la explotación laboral extrema que sufren los hombres y las mujeres indígenas en el Perú. En un artículo de 1911, se refiere a ellos como auténticos desposeídos equiparables a bestias intercambiables: "Esos parias, sin Dios y sin ley, sin hogar y sin pan, sin esperanzas y sin recuerdos, embrutecidos por nosotros mismos, explotados por quienes deben defenderlos y ampararlos, esas bestias humanas humilladas y vencidas" (Valdelomar, 2001, tomo I, p. 143). El fragmento es contundente y marca una distancia respecto de los tiempos incaicos, pero no para idealizar un sistema donde pertenecer al *ayllu* se consideraba la mayor riqueza, sino para llamar la atención sobre la condición de pobreza extrema en que el sistema colonial había sumergido al indio. Además de carecer de los medios de supervivencia más básicos, como son el hogar y el alimento, dice el escritor, los indios han sido despojados de su historia y sus creencias. En el mismo discurso, insiste sobre el carácter de mercancía asociado al sector indígena, primero, por los conquistadores y, luego, por sus mismos compatriotas, quienes habrían actuado con la misma desmesura de aquellos:

> […] los indios continúan confundiéndose con las llamas y las mulas. Hoy, después de cuatro siglos, los que perdieron su hogar y su sembrío por la rapacidad de los españoles, no han podido reconquistarlos, y, hoy, como ayer, la usurpación se realiza. El indio es comprado y es vendido, es azotado y es asesinado, sin responsabilidad para sus mercaderes ni para sus asesinos […]. Los de hoy somos los conquistadores de ayer. (Valdelomar, 2001, tomo I, p. 142)

En el Perú del siglo XIX, el carácter disciplinario, que se creyó tan necesario para sacar adelante a un país que explotaba a las dos terceras partes de su población, derivó en un trato deshumanizante, que perduraría hasta bien avanzado el siglo XX. Como indica Mark Thurner (2021), muchos de los argumentos que apoyaban la necesidad de ejercer severos castigos sobre la población "ociosa" —como los que Valdelomar propone en su artículo sobre los vagos— se sustentaban en la idea, defendida por el cronista jesuita Bernabé Cobo en el siglo XVII, de que el sistema incaico había funcionado gracias a la severidad de un Gobierno que logró combatir la naturaleza flemática en el indio, causada por las influencias climáticas y astrales del Nuevo Mundo (p. 47). Esta perspectiva naturalista cobró fuerza en el siglo XIX debido a las teorías deterministas que adjudicaron una personalidad de tendencia flemática a los peruanos. No obstante, Valdelomar da un giro a estas ideas para proponer una suerte de sociología del hombre de la sierra, que se resume a través de la "contracción en el trabajo, su pertinencia en las empresas, su altivo orgullo en las sociedades, su austeridad en la vida" (2001, tomo IV, p. 524). No solo no acusa a la población indígena por una supuesta naturaleza ociosa, que paradójicamente sí adjudicó al conjunto de peruanos, sino que le otorga características semejantes a las que se empleaban para ennoblecer a los incas. Los indios de Valdelomar son buenos trabajadores y austeros, pero también pueden ser líderes orgullosos y visionarios.

La culpa de que no prosperasen, tal y como dejaba entrever, se debería a que los peruanos que sí eran ociosos actuaron como "nuevos conquistadores" y pretendieron vivir a costa de la explotación de los demás. Con la autoridad que le confiere la observación durante sus viajes por el Perú, Valdelomar señala al "patrón" como una clase de gamonal esclavista que se apropió por completo de la vida del indio que trabajaba para él, incluidas su familia y su casa, sin dar lugar a reclamos:

> Quien estas líneas escriben conoce la sierra sur del Perú y ha visto latente, palpable, indiscutible y clamorosa esclavitud del indio peruano. El indio está a merced de cualquiera. Él no tiene casa ni hacienda, ni ropa ni sembrío. Su mujer no es el fruto de un amor cultivado […], sus hijos pertenecen a los hijos del patrón; su ganado es de la hacienda del patrón; y cuando quiera rebelarse, su cuerpo será de la bala del patrón. (2001, tomo I, p. 144)

En sus "Ideales nacionales", el escritor aborda también la cuestión del gamonalismo como causa la esclavitud del siglo XX que "ha convertido al hombre en una especie [que] fluctúa entre el esclavo y la llama; ese maldito gamonalismo que tiene en la cárcel a los hombres honrados y que deja sueltos a los ladrones" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 439).

Tras representar este estado de anulación del indio por un patrón tiránico[82], el escritor iqueño lleva todavía más lejos sus acusaciones al referir que no solo se trata de un sistema injusto por las condiciones nefastas de vida, sino que, además, se ha cometido una usurpación del legítimo derecho del indio frente a la patria, porque, como vimos en el capítulo anterior, según Valdelomar, aquel había sido expropiado de su territorio y era cuestión de tiempo para que reclamara lo que era suyo por legítimo derecho. Con el temor de que el capitalismo derive en otra forma de esclavitud hacia los obreros asalariados, les dirige una advertencia: "Estáis excluidos de la sociedad y de vuestra propia democracia, en vuestro propio país sois como esclavos en la tierra que solo a vosotros pertenece" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 490). Entonces, el indio republicano de Valdelomar es

[82] Sin embargo, el autor no solo criticaba las acciones de los líderes o la ausencia de estas, sino también la desidia de los gobernados. En "El sentimiento nacionalista" aludía al país como "una república de payasos, de monos y de títeres" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 420). A partir de esa idea, dividió el país entre opresores y oprimidos sin voluntad ni carácter de lucha: "Un país donde sólo hay amos y esclavos, gamonales y parias, opresores y victimados, ladrones y oprimidos, aristócratas y hambrientos, déspotas y aduladores, […] un país donde no existen las industrias y donde todos los hombres queremos vivir del Estado" (2001, tomo IV, pp. 339-440). Retomaremos este aspecto en el capítulo siguiente acerca de la rebeldía como valor nacional.

un errante sentenciado por sus propios líderes. Por un lado, ha sido despojado de toda pertenencia, casa, familia, tierra, hasta ver borrada toda marca de identidad; por otro lado, es un desterrado de la herencia patria de los incas, sus antepasados directos, de modo que el sentimiento patrio que anhelaban inculcar los intelectuales criollos, como Palma, se torna imposible.

Pues bien, la continuidad histórica entre el indio y el inca que propone Valdelomar propicia una escritura ficcional donde el pasado interactúa con el presente ofreciendo las claves para comprender la verdadera naturaleza de un sujeto que ha perdido su doble esencia individual y nacionalista debido a la opresión. Como auténticos receptáculos de las indagaciones filosóficas y sociológicas de Valdelomar, los cuentos incaicos reflejan las exploraciones más libres sobre el lugar que corresponde al sujeto indígena en su sociedad actual, las fracturas de una comunidad "perfecta" para el pensamiento criollo decimonónico, y el potencial trasgresor de unos incas que distan mucho de ser ingenuos o sumisos.

2.2.3. Desmontar el dentro/fuera: la naturaleza como centro de poder

Es posible que la sociedad ideal de Valdelomar, aun con su gusto por el refinamiento y la vida cosmopolita, tuviera lugar cerca de la naturaleza. En sus conferencias, idealiza la bondad del campesino que vive alejado de los "vivos" y citadinos criollos: "Vosotros que tenéis que ser más buenos, que tenéis el corazón más limpio porque vivís lejos del mundo corrompido e hipócrita; vosotros que tenéis que ser honrados y buenos, porque gozáis de la más grande belleza de la Naturaleza" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 500). Acorde a su enfoque modernista, el escritor dibuja en sus cuentos un medio natural cargado de descripciones bucólicas, que interactúa con las emociones y actitudes de los personajes. De hecho, si algo establece la integración o

la marginalidad en su obra incaísta es la convivencia más o menos armónica entre el personaje y el entorno natural que le ofrece el sustento para la vida.

Entonces, ¿cuáles son las fronteras imaginadas por Valdelomar en la creación de su universo incaico? Si en el caso de Palma los límites del Incario (y, por tanto, del entorno regulado) aparecían definidos por unas prácticas comunitarias y una fuerza de trabajo unitaria que "arropaba" a cada uno de sus integrantes, con Valdelomar, nos enfrentamos al reino de la naturaleza como centro inhóspito —valga la contradicción— que articula los caminos. Por ello, la configuración del dentro/fuera no define, en este caso, a sus miembros como parte de una comunidad cercada, sino que evidencia el tipo de relación entre el entorno y el mundo interior de los personajes. En ese orden de las cosas, la marginalidad o integración se rige por las leyes de la naturaleza y no necesariamente por las del Estado, aunque en muchos casos la actitud desafiante del personaje errante infrinja las leyes de ambas esferas. Para comprender mejor esta relación entre los personajes y la naturaleza, pasemos a explorar los tres estados que aparecen representados en los cuentos: la naturaleza como espacio de libertad, como refugio y como fuerza destructora.

2.2.3.1. La naturaleza y la libertad

En su conferencia dirigida a los niños, "Un cuento de otoño", el escritor escenifica el Incario desde una utopía de la abundancia:

> El imperio ilimitado, abarcaba la extensión que visitaban dos mares; los caminos de miles de leguas eran sombreados por árboles perfumados […]; tenía el emperador un ejército invencible, cuyas armas de oro jamás perdieron un combate; el palacio del emperador era de oro y de plata, de plumas finas y de piedras raras. No había una extensión donde no florecieran los surcos, una casa donde no hubiera alegría […]. (2001, tomo IV, p. 585)

Tiene sentido que el fragmento se asemeje a un cuento de hadas, dado el público en cuestión. Sin embargo, llama la atención la insistencia sobre lo inabarcable de un imperio que los ideólogos criollos se empeñaron en retratar como un sistema cerrado, controlado y perfecto, así como el protagonismo de un paisaje silvestre donde otros no eran capaces de ver más que civilización.

En sus cuentos incaicos, los espacios cerrados y majestuosos, tales como los castillos que habita la nobleza, se perciben como fortalezas que, en lugar de proteger, privan de libertad a sus residentes; no son necesariamente el símbolo de poder y de grandeza que reflejaban los cuentos de Palma. De hecho, estos lugares son descritos desde un sentido de lejanía y pueden llegar a ser carcelarios para sus vulnerables moradores, como es el caso del príncipe Sumaj Majta, quien admira la naturaleza desde una terraza elevada, y protegida por muros de piedra y guardas, en "Los ojos de los Reyes":

> El castillo de Sumaj Majta, en Yucay, se elevaba sobre un montículo, a unos pasos del río. Ancha muralla de granito defendíalo, formando círculo alrededor de su base. Larga escalinata de piedra daba cómodo acceso al edificio, en cuyas puertas los soldados vigilaban, severos los rostros, y en las manos fuertes, mazas con agudas puntas de piedra y de cobre. En una habitación alta, por cuya estrecha y trapezoidal ventana veíase el valle feraz, había una docena de huallahuizas, soldados sin graduación, cuyas armas consistían en flechas de dardos emponzoñados. Fuera de los muros el valle extendíase, verde y oleoso, hasta ascender en las faldas de los cerros morados. Por las tardes, cuando el sol empezaba a declinar, mucho antes de que comenzaran las plegarias del pueblo, gustaba a Sumaj Majta contemplar el campo desde la elevada terraza de su palacio (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 339)

Sumaj Majta, aún desde el poder, se representa como un prisionero de su castillo custodiado, elevado, apartado, de pequeñas ventanas y amurallado. Sus breves paseos,

incluso sin abandonar sus dominios, son percibidos por aquel como una "siniestra excursión" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 340). El inca aparece desconectado de su vasto imperio.

Por otro lado, en "El cantor errante", se narra el encuentro fortuito entre Chasca, un noble guerrero que se atreve a recorrer los caminos inhóspitos del imperio, y un artista errante, quien aparece representado como un sucio y desgarbado mendigo[83]. La atención está puesta en la experiencia transformadora que sufre el guerrero al moverse lejos de su zona habitual, en un primer momento percibida como amenazante:

> Chasca avanzaba silenciosamente por el borde de los sembríos. El cielo principiaba a oscurecer. El Sol habíase dormido sobre el mar lejano, y él debía estar en el Castillo entrada la noche. Tenía prisa para poder hacer la caminata en seis horas. Como tuviera que saltar muchas vallas, Chasca salió de los sembrados y se internó por su sendero poco traficado; sin embargo iba encontrándose en el camino con gañanes rezagados que caminaban a prisa, temerosos de llegar a sus terrados demasiado tarde […] Ya era de noche y el silencio reinaba en todo el Imperio. El viejo guerrero caminaba de prisa. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 349)

Chasca atraviesa, envuelto en una nube de tensión, un camino de seis horas entre los dos espacios regulados, el de la agricultura y el del castillo. Si bien demuestra moverse con confianza: "Chasca adivinaba el camino entre las peñas y saltaba hábilmente" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 350), debe recorrerlo sin distraerse y con la mayor prisa, porque se halla fuera de sus dominios, en el reino de lo desconocido. En ese estado de incertidumbre, alcanzar el famoso puente de mimbre de los incas —símbolo por

[83] Analizaremos las implicaciones del artista errante en el capítulo 3.

excelencia de su poder civilizatorio y de la domesticación de la naturaleza que Palma exaltaba en sus *Tradiciones*— marca la vuelta a la civilización y a la ruta:

> Tenía que concluir el sendero y cortar luego hacia el lado del río, luego subir por el camino de la orilla hasta el puente y pasarlo, para internarse en el vallecito en cuyo fondo se elevaba el castillo del noble joven. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 349)

Esta posición intermedia se alarga lo suficiente para propiciar el encuentro entre Chasca y el misterioso errante, quien aparece casi fusionado con el entorno gracias a su arte, ya que su voz se describe como el propio sonido de la naturaleza:

> Al acercarse al río, principió a percibirse el ruido del agua desgarrándose entre los peñascales y, serpenteando entre ese ruido, un eco apenas perceptible, suave como un suspiro, el eco de una música lejana. Chasca no reparó; mas, a medida que se acercaba a la caja del río, las notas, entre el ruido rocalloso, se hacían más perceptibles. Era como un quejido sin reproches, un dulce lamento, un dolor supremo e inconsolable, que llegaba a los ojos y les robaba lágrimas, que se filtraba entre los huesos y abría el pecho a todos los dolores pasados. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 349)

Observamos que el errante no es aquí la contraparte del hombre guerrero y laborioso representado por Chasca —es decir, no es un ocioso vagabundo—, sino la personificación de la naturaleza en estado libre que lo invita a recorrer las zonas indeterminadas del imperio. Pese a ello, él no posee la apariencia de una divinidad del bosque o un ser mitológico, sino la de un mendigo de aquellos que preocupaban al Valdelomar de su artículo de 1915 sobre los vagos de Lima, pues luce una "desgreñada cabellera" y porta un "vestido deshecho" (2001, tomo II, p. 350). Sin embargo, la luz que irradia la luna sobre su cuerpo lo convierte en un ser bañado en plata, en la viva imagen de la riqueza: "La luna, cayendo de lleno sobre el hombre, lo iluminó como una lluvia de

plata […]. El hombre miraba a la profundidad del río que se extendía a sus pies como un chorro de plata" (2001, tomo II, p. 350). Este vagabundo es, en realidad, el portador de las más grandes riquezas del imperio, porque se presenta como un reflejo de toda la abundancia que guarda la naturaleza. Cabe mencionar que esta relación entre una deidad y un vagabundo tenía un precedente en Viracocha, quien fue representado como un mendigo en la mitología andina, según representa Francisco de Ávila (1966) en el manuscrito *Dioses y Hombres de Huarochirí* (¿1598?): "Este Curinaya Viracocha, en los tiempos más antiguos, anduvo, vagó, tomando la apariencia de un hombre muy pobre; su yacoya (manto) y su cusma (túnica) hechas jirones. Algunos que no lo conocían murmuraban al verlo 'Miserable piojoso', decían" (p. 20).

2.2.3.2. La naturaleza como refugio sagrado

En contraposición a Palma —quien destacaba en sus *Tradiciones* el uso práctico que daban los incas a sus recursos naturales a través de su tecnología y el trabajo de miles de hombres—, Valdelomar celebra la naturaleza en su estado prístino y las exploraciones individuales. En uno de sus viajes por el norte del Perú, se anima a criticar el mercantilismo detrás de los sembríos de algodón por ser una práctica incompatible, desde su perspectiva, con su alma de artista sentimental:

> Yo no he podido entender nunca que el algodón, un campo de algodón, hermoso y blanco, pueda ser talado, encostalado y convertido en dinero. Me parece una profanación. Convertir ese idealismo del campo en un producto cotizable en la bolsa me parece tan absurdo e injusto como matar a una gaviota, romper un nido o pegarle a una criatura. (2001, tomo IV, p. 364)

En el mismo viaje, consciente de que la agricultura es necesaria para la subsistencia de la población y no puede frenarse por un ideal de belleza, elogia el

tratamiento del terreno por los "métodos y pulcritud de su cultivo, por la sabia, democrática y admirable repartición de las tierras, por lo laboriosos que son sus pobladores" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 368). Es una negociación, afín a la dialéctica que enfrentaron muchos modernistas en el contexto capitalista[84], para encontrar un punto medio entre el trabajo de una tierra demarcada para ser comercializada y el paisaje que alimenta su sensibilidad artística.

Sin embargo, frente a los tiempos incaicos, la imaginativa de Valdelomar no debía ceder ante el poder del capital, sino que podía recrearse en la naturaleza en estado puro. En "Chaymanta Huayñuy", el narrador representó un retrato del paisaje donde la naturaleza se impone por sobre el deseo del hombre de domesticar el espacio natural y donde los límites que separan el imperio del valle son borrosos:

> Por la falda del cerro, bajo un moribundo cielo gris, al lado del abismo donde el río se debate, extiende su curva el gran camino del reino. Abajo, el valle exuberante pugna por ascender, y la policromía de los Andes floridos ciñe la morada solidez del cerro. Un viento de presagio, tempestuoso y frío, doblega los retoños del valle en oleadas viscosas. Los dos cerros se unen en el norte y sus faldas se juntan para dar paso al camino. Por aquel gran camino, que atraviesa abras y cimas, que bordea montes y que circunda valles, bajo la sombra amena y fresca de los molles, se va desde el Cuzco hasta Quito, donde los Scyris dominan aún. Aqueste camino recorre los más ricos y poderosos estados. Va a Huánuco, la ciudad de piedra, y atraviesa los encantados lagos. Sigue hasta Cajamarca,

[84] Rafael Gutiérrez Girardot (2004), en *Modernismo, supuestos históricos y culturales*, abordó el tema del mercantilismo como parte de la experiencia urbana de los modernistas. Por un lado, la comercialización representaba la libertad de comprar y vender un determinado objeto, pero también la pérdida de su "aura" al enfrentar la cotidianidad y la multiplicación, como planteaba Walter Benjamin (2005). La literatura de fin de siglo se preocupó por recuperar y revalorar los artículos para dotarlos de una nueva mística "que ya no descansaba en su pura originalidad, sino en el sentido profundo y trascendente que podía encontrar en su simple humanidad o en su pasajero brillo" (Gutiérrez Girardot, 2004, p. 118). De hecho, el dandismo que tanto caracterizó a Valdelomar, y que buena parte de la crítica asoció erróneamente con su versión frívola e inauténtica, guarda relación, como ha explicado Hans Hinterhäuser (1999), con una actitud de protesta contra el mercantilismo y la masificación del arte, un llamado a vivir para la belleza y hacer la existencia misma una obra de arte.

> el fecundo valle predilecto de los Incas, cuando van a visitar el reino; desciende un poco y desde él se mira las portentosas maravillas del Chimú, luego va a perderse en las calurosas tierras del Norte […]. Los mejores tambos están a su paso […]. Puentes de mimbre lo cruzan de trecho en trecho, y bajo el leve tejido, los ríos rugen amenazadoramente. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 331)

Este fragmento aborda la rendición de la ingeniería ante el poderío de un terreno vivo e imponente a través de las dos caras de la interacción del inca con la naturaleza salvaje: por un lado, los caminos se convierten en observatorios y vías de acceso al paisaje indómito que lo rodean sin apenas afectarlo; por otro lado, la naturaleza se impone como una fuerza amenazante que ruje a cada lado del camino.

Además de conectar los más poderosos estados, como son Quito, Cuzco o Cajamarca, el narrador destaca que el camino incaico posee *tambos* o lugares de descanso para los viajeros, y los describe de modo más romántico, democrático y menos pragmático que la historiografía:

> Y las casas de reposo de los Incas, con sus adoratorios y sus fuentes tibias. Y en él se cruzan los chasquis y los pastores. Por él desfilaban de tiempo en tiempo, entristecidos y graves, los grandes pueblos mitimaes. Sobre su plana superficie los numerosos grupos de llamas desfilaron muchas veces y detrás de ellos el pastor taciturno y melancólico. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 331)

Sin detenerse a comentar su función económica en el sistema de la *mita* incaica, el narrador destaca el valor espiritual de estos lugares donde el pastor puede ser reflexivo y melancólico, cualidad que el Inca Garcilaso y Palma destinaron solo al temple de los incas nobles. Resulta paradójico, si consideramos que a los *tambos* se les adjudicó tradicionalmente una cualidad articuladora del imperio y una función para la economía

local (Chacaltana Cortez, 2016), que los personajes de Valdelomar encuentren en estos espacios un refugio para la meditación, más propia del viajero moderno. Los incas de los cuentos pueden conectar con el "desierto" del errante a través de la puesta en valor de estos "no lugares" o espacios de circulación anónima[85], pero sin perder su ruta de vida y de trabajo, sin salirse del camino. Recordemos que, en la mentalidad del viajero del XIX, la noción del refugio del aventurero era atractiva por propiciar un equilibrio o renegociación entre la naturaleza y la sociedad. Ya decía William Hazlitt que "la posada [del viajero] devuelve al nivel de la naturaleza y ajusta las cuentas con la sociedad" (2008, p. 26)[86]. Valdelomar habría encontrado la manera de hacer coincidir aquella noción moderna de refugio viajero con el sentimiento de melancolía asociado al sujeto andino en el imaginario popular.

Notamos que, a diferencia de la concepción cartesiana de Palma, donde los límites están previamente trazados y el camino está supeditado a los núcleos de poder, la manera de cartografiar el espacio andino de Valdelomar se concentra en el propio camino o el trayecto. Esta actualización puede resultar un tanto confusa, pero se acerca más a la postura que John Murra (1972) expuso sobre una organización económica incaica basada en un grupo de ámbitos ecológicamente diferenciados y no como "unidades continuas". Dicha teoría otorgó una nueva dimensión a los recursos naturales y a su uso eficiente, pues, como explica Carlos Garaycochea, en la concepción de Murra, "los recursos económicos son la fuerza laboral humana, las tierras, aguas y los rebaños de llamas. De ellos, el principal es la tierra de cultivo" (2010, p. 185).

[85] El "no lugar" es un concepto acuñado al antropólogo Marc Augé, en 1992, para designar a los entornos intercambiables destinados al tránsito anónimo (2000).
[86] William Hazlitt (2008), como Robert Louis Stevenson, defendió a través de la escritura ensayística los beneficios individuales y colectivos del paseo en el siglo XIX, tal y como se percibe en la edición que reúne los ensayos de ambos escritores *El arte de caminar*.

Es importante mencionar que el deseo de acortar caminos y conectar pueblos seguía depositando su fe en la industria ferroviaria en los tiempos de Valdelomar. El escritor no tenía dudas de que "el ferrocarril enriquece y fortifica las sociedades" (2001, tomo I, p. 187). Sin embargo, durante su viaje por el norte, se burla de una obra que, a diferencia de aquellas vías tan sensatas y estimulantes que describe en tiempos de los incas, daba vueltas, cual "*carrousel*", alrededor de un paisaje árido que tenía poco o nada que ofrecer a la vista del viajero. Por ello, considera su instalación un timo:

> Se ha dicho, en estilo sobado y parlamentario, que "los ferrocarriles sirven para acortar las distancias". Este ferrocarril a Huacho, obra, seguramente de un ingenio enemigo del lugar común y la frase hecha, ha querido desmentir el proverbio parlamentario. […] Este tren es un robo. (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 360)

De aquellos juicios, unidos a sus elogios sobre los caminos incaicos, se desprende que la industria que defendía Valdelomar con excesiva cautela debería ser producto de una comunión entre la belleza del paisaje y la tecnología, y, en ningún caso, basarse solamente en intereses económicos. Para el autor, el tren a Huacho no promovía un estado de reconciliación con el paisaje ni ofrecía la paz del refugio; por el contrario, rompía con la fluidez de los caminos naturales, y animaba conductas reprochables y conversaciones demasiado superficiales para su espíritu sensible: sus acompañantes de vagón lanzaban restos de comida por el suelo, resoplaban a modo de queja o fantaseaban con la creación de una empresa que transformara el paisaje en mercancía (2001, tomo IV, p. 360). Esta experiencia no podría estar más alejada de los viajes por unos caminos incaicos traspasados por la naturaleza que describe en sus cuentos.

2.2.3.3. La naturaleza como fuerza

Por otra parte, la tercera faceta de la naturaleza que rodea su versión de los caminos incaicos es la defensiva. El gran ejército que propone Valdelomar en sus cuentos no está conformado por los miles de guerreros que engrandecían los relatos incaicos de Palma, sino por el poder de la naturaleza en estado salvaje: el río, que amenaza con su fuerza destructora; el viento, que tuerce todo a su paso y alerta del peligro cual perspicaz vigía; o la montaña, que se impone como infranqueable trinchera.

Y tal es el poder de la naturaleza que el autor enfatiza la dependencia del sujeto incaico respecto de los recursos que la naturaleza proporciona por designio del Sol y de la Luna, de modo que los incas de los relatos, respetuosos y devotos de sus dioses, deben ofrecer sacrificios para no perder sus cosechas en épocas de sequías:

> Era preciso desagraviar a la Luna, por ser la época de las sequias y podían perderse las cosechas y helarse los sembríos. Trajéronse hierbas olorosas de los jardines del castillo para cubrir con ellas las escalinatas y los lugares de paso para los sacerdotes y los guerreros. Perfumáronse todas las salas con polvos de ánades secos, que se quemaron en tazas de oro. Sacóse de los graneros seis mazorcas de maíz sagrado y de las alacenas grandes jarrones ventrudos con chicha de la cosecha del Inti Raymi. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 340)

Si la naturaleza es el centro de la vida individual y social de los incas, ¿dónde se establece el "fuera" del imperio? Queda claro que un inca con la capacidad de relacionarse con la naturaleza nunca es un marginado, porque su destierro no lo dictaminan los hombres y sus leyes, ni siquiera los líderes, sino la naturaleza. Eso nos lleva a explorar con mayor detalle, en la siguiente sección, los modos de traicionar esta relación

fundamental e ineludible, así como el poder destructor de la naturaleza como centro de poder.

2.2.4. Traición y ambición. El errante maldito de *Los hijos del Sol*

Como seres dotados de una conciencia individual, los incas de Valdelomar poseen una personalidad compleja y alejada de construcciones maniqueas. Esto supone que son tan capaces de vulnerar las ordenanzas como los peruanos de la Colonia o de la República. Con ello, Valdelomar resquebraja la fantasía republicana del carácter modélico de los incas, que los concebía como un perfecto ejemplo de obediencia y conformismo. Esta potencial desobediencia se relaciona en los cuentos incaicos con el poder de una naturaleza que puede llegar a ser implacable.

En el relato titulado "El pastor y el rebaño de nieve", aunque pareciera carecer de una lógica argumental sólida, se abordan temas como la manipulación, la deslealtad y la venganza. El relato inicia cuando Túpac Inca Yupanqui ofrece a su hermano, Ritti-Kimiy ("el que ultraja la nieve"), cumplirle un deseo como agradecimiento luego de que aquel le revelase un feliz presagio, mientras ambos observaban la puesta del sol. La petición del inca noble, quien podía obtener cualquier clase de riqueza por parte de su hermano regio, le pide una de las más graves trasgresiones del reino: ingresar en la casa de las sagradas vírgenes del Sol. La reacción de Túpac Inca Yupanqui refleja la osadía de tal demanda:

> El Inca palideció. Aquello era una audacia sin límites. No había precedente de pedido semejante y al que se hubiera atrevido a formularlo lo habría hecho ahorcar en la plaza pública.

> *–No me has pedido riqueza, ni castillos, ni estados, ni haciendas, ni honores*. No te has detenido a pedir un rebaño de oro ni una mujer de mis salas, ni uno de mis esclavos. ¿*Por qué me pides aquello que nadie ha pedido nunca*? ¿Por qué quieren ver tus ojos lo que no vieron jamás los humanos ojos? Pídeme lo que quieras. Tuyas son mis riquezas, mis esclavos, mis concubinas, mis armas y mis trajes, mis ovejas y mis rebaños. Pero no pidas, noble hermano, lo que no te he de conceder. (Valdelomar, 2001, tomo II, pp. 328-329; nuestros subrayados)

Como vemos, Ritti-Kimiy desdeña las posesiones que le otorgarían un mayor poder y riqueza, asociadas, a su vez, al arraigo, como son las haciendas, pueblos o títulos; en cambio, elige, aparentemente, saciar su curiosidad.

El relato continúa con la aceptación del Inca, quien quebranta su promesa al dios Sol para cumplir el deseo de su hermano, pero lo hace con la condición de que este no se dirija a ninguna de las mujeres sagradas. Posteriormente, nos encontramos con que Ritti-Kimiy es pastor de los rebaños del Sol y que, durante su peregrinaje, recibe repetidas veces la noticia de que su hermano está celebrando su boda en el Cuzco con una de las vírgenes del Sol. Se interpreta que el traidor ha sido traicionado: el Inca, su hermano lo ha desterrado para contraer matrimonio con la virgen del Sol que, según se deduce, Ritti-Kimiy amaba (a través de una secuencia que volveremos a encontrar en el cuento "Chaymanta Huayñuy"). El personaje emprende un arduo peregrinaje junto al rebaño sagrado para vengarse, no de su hermano, sino directamente del Sol[87]:

[87] Cabe mencionar que el Sol fue considerado por el Inca Garcilaso (2009) como la máxima deidad visible de los incas, solo superada por Pachacámac, el culto interior; incluso el cronista llegó a proponer al Sol como simulacro del dios cristiano. Si bien los incas tuvieron otros dioses en la naturaleza, como revela la mitología andina y diversas crónicas, Garcilaso sustentó la idea de que el Sol fue la principal deidad debido a su posición privilegiada como el culto visible al cual los incas elevaron un gran número de templos y rindieron toda clase de tributos (libro II, cap. I, pp. 70-71).

> Entonces se fue al cerro y tornóse siniestro. Llegó a su terrado y guió sus sagrados rebaños hacia la nieve de las montañas lejanas. Ascendía, ascendía. Los corderos agrupábanse, mansos y blancos, y subían silenciosamente, mansamente, insensiblemente; cubrían la loma, llegaban a la cúspide, descendían y subían otro cerro más alto. Un día, dos días. Por fin, llegaron a un nevado virgen. Ya él tenía las manos heladas, la lengua endurecida. El frío le entraba en los huesos, además no se había alimentado. El Sol hería de lleno y reverberaba.
>
> Entonces cogió un cordero, para cometer el horrible crimen de degollarlo y vengarse del Inca, su hermano y rival. Quería manchar con sangre roja las nieves perpetuas. El Sol se apercibió de su intento y cuando, en la cúspide, en medio del rebaño sagrado, se preparaba el sacrificio, el Sol se ocultó rápidamente, una tempestad se desencadenó y cayó nieve, nieve, nieve blanca. Cuando volvió a salir el Sol, estaban convertidos en nieve el pastor y su rebaño. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 330)

El Sol, que antes brillaba para Ritti-Kimiy, como en el atardecer que compartió con su hermano Inca, ahora se escondía en la penumbra para castigar con toda severidad al desterrado y blasfemo. Este, incluso en su estado de condena, acaba por fusionarse con la naturaleza a la cual desafió:

> Él amaba tanto y tan puramente a la virgen, que el Sol no pudo vencer su amor y su dolor, y, cuando sale, contra su voluntad, sus rayos derriten siempre un poco de la estatua de nieve, y el agua corre desde la cabeza del enamorado y va luego al cauce, después al arroyo, al riachuelo, después al río y luego al mar y se difunde por el mundo: son las lágrimas que llora el enamorado. Y llora siempre que sale el Sol. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 330)

De esta manera, el pastor convertido en estatua recorre el mundo entero como un errante condenado a un ciclo perpetuo. Además, el agua, que en las tradiciones de Palma

ordenaba el mundo social, aparece en este cuento dentro de sus propios entornos, sin canalizar, como arroyo, riachuelo, río y mar. Hacia el final del relato, el narrador acentúa esa figuración de desterrado del mundo mientras la naturaleza exista: "Aquel amante no ha vuelto al mundo y llorará eternamente, mientras haya nieve, mientras haya montañas, mientras salga el Sol y haga correr sus lágrimas" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 330).

El relato "Chaymanta Huayñuy" ofrece una historia análoga a "El pastor y el rebaño de nieve". De nuevo, se nos presenta a un personaje que trasgrede las normas del gobierno de los Incas motivado por la pasión hacia una mujer y una venganza que agrede directamente a la deidad solar a través de sus rebaños sagrados. La diferencia más notable respecto del relato anterior es que el narrador propone un escenario bucólico previo, como un paraíso perdido auspiciado por el gobierno de los incas. En él, dos de los pastores de un *ayllu*, Karchis y Munanaya, disfrutan de la naturaleza en un estado de pureza y libertad, mientras imaginan un futuro juntos dentro o fuera de su comunidad. A través de una cierta compatibilidad entre la pertenencia al curacazgo y a la naturaleza soberana, los amantes gozan de un "valle extendido a sus pies" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 333).

El fin de la vida en esta suerte de Edén incaico lo marca una visita a la ciudad imperial, donde Munanaya se "contamina" y adopta las conductas caprichosas del típico retrato modernista de una dama de gran ciudad. Ella pasa de disfrutar de las flores del campo a engolosinarse los ojos con los escaparates, salvo que sus objetos de deseo no son mercancías que se puedan adquirir con riqueza, sino las joyas sagradas del Templo del Sol:

> En la puerta hay una esmeralda, y jamás he visto otra esmeralda más grande y más verde, y he soñado con ella muchas noches seguidas y soñaba que la tenía, que tú me la traías... Y recuerdo que en el templo había sobre la cornisa de oro una pluma rara que no he vuelto

> a ver nunca... Y recuerdo que había sobre el altar del Coricancha una tela celeste cuyos tejidos sólo pudieron hacer las vírgenes del Sol... ¡Ah, quién tuviera esas tres cosas! ¡Ah, quién olvidara esas tres admirables cosas! (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 334)

Karchis se siente interpelado por los deseos de su amada, quien había caído en un estado de melancolía, por lo cual decide delinquir ante el Sol y los incas para complacerla:

> Una tarde, en que su tristeza se desparramaba en la selva, hacía callar al arroyo y entristecía el cielo, yo, sin decirla nada, la dejé un instante. Aquel día era el día de recibir en el templo la semilla sagrada. Yo fui. Terminada la fiesta, me retrasé un poco y cuando el salón estuvo solo, me deslicé por sus muros y robé. Sí; robé al Sol. ¡Al Sol! (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 335)

La actitud de anhelo que caracteriza a las almas melancólicas y viajeras se disipa con la ambición material y el deseo de satisfacción inmediata. Ambos enamorados pierden el estado de pureza que les permitía vivir en el paraíso natural que los había acogido incluso bajo las leyes de los incas. Pierden el movimiento hacia adelante asociado a una libertad que les permitiría viajar y conocer nuevos lugares amparados por el Sol, y experimentan la existencia cíclica del alma condenada.

Así pues, el solo deseo de lo imposible enajena a ambos personajes y desencadena una sucesión de acciones trágicas: el robo de los tesoros para complacer a la amada; la muerte de Munanaya perseguida por Karchis cuando aquella ve con horror el hurto que cometió su amado; el deseo de venganza de este contra el Sol a través del sacrificio del rebaño sobre la nieve; y, finalmente, la propia condena de Karchis ante la doble ofensa perpetrada contra la divinidad incaica. Desde el momento en que el indio emprende su camino de venganza hacia las cumbres para matar al rebaño sagrado, se hace consciente de la distancia que sus acciones han creado entre él y el resto de la población del Incario:

“Desde allí se dominaba la ciudad sagrada a la distancia, se veían los valles, los pueblos, las casas y los rebaños. Los pobres hijos del Sol me dieron pena. Ellos, infelices, ignoraban mi desgracia. Ellos jamás lucharían contra el Sol” (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 336). De esa manera, la venganza del Sol no es ya contra uno de sus hijos, sino contra un desplazado. Así procedió el Sol:

> Cuando me hallé en la cumbre, rodeado del blanco rebaño temeroso, saqué mi cuchillo de chilliza; pero he aquí que el Sol, cuando mis pies llegaron a pisar la nieve sagrada, oscurece el cielo. Densos nubarrones descienden hasta mi cabeza, y me envuelven con mi rebaño. Una nube negra de cóndores, mandada por él, hace enormes, círculos sobre mi cabeza, y a su presencia las llamas huyen como una bandada de palomas y se dispersan; yo trataba de detenerlas, pero ellas se desgranaban hacia el valle. Entonces me vi solo con la fatídica nube de cóndores que me derribaron con sus alas grandes y duras. Perdíme en la oscuridad de sus alas negras y fuertes. Sus picos agudos y sus garras afiladas comenzaron a herir mi piel, y a destrozarme. Entonces sentí miedo del Sol, creí en su castigo inexorable y le dije:
>
> –¡Padre mío!... No me defenderé. Dejaré que me destrocen y que se ceben en mi carne, pero, ¡déjame que yo vuelva a ver a mi amada sobre la tierra! ... ¡Devuélvemela! ...
>
> No pude más. La nube de cóndores se alejó un instante hacia el azul. Brilló extrañamente el Sol, y uno de los cóndores, descendiendo me picó un ojo y se llevó su luz, y otro me robó igualmente el último rayo de Sol. Sentí que los cóndores se alejaban, por el roce de sus alas, y que se llevaban mis ojos. El ruido de sus alas se extinguió tristemente. Sobre la tierra no quedaban ya sino el Sol indignado, a quien ya no veía y yo, a quien él no calentaba. (2001, tomo II, pp. 336-337)

Los cóndores se convierten en verdugos del Sol. Karchis no solo ha dejado de beneficiarse de las mercedes del sistema de los incas, sino que es incapaz de volver a apreciar la belleza del valle.

Siguiendo el juego de interrelaciones que construye Valdelomar en sus cuentos incaicos, la historia de Karchis continuaría bajo la figura del errante maldito Ñausa Soncco en el cuento "Chaymanta Huayñuy". En él, se produce un encuentro fortuito entre el errante y dos pastores del reino, Callpa-Sapa y Saucapayac. El errante posee aquí una consciencia sobre su condición de maldito:

> –¡No os acerquéis! ¡No os acerquéis! ¡Soy el chaymanta yuyaymanak! ¡El blasfemo, el hombre maldito! No os acerquéis, si sois sencillos pastores, o ancianos venerables, o soldados del Inca. Yo he blasfemado contra el Sol y mi aliento mancha y agosta. ¡No toquéis mis vestidos, no piséis donde he pisado, ni digáis que me encontrásteis! Borrad mis huellas al paso, pero escuchadme para que el Sol no os castigue. Si no me escucháis, el aire helado secará vuestro sembrío, la roña destruirá vuestra era, helará en vuestros campos y se llenarán de gusanos vuestros graneros! (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 332)

Tal y como revela este fragmento, el errante maldito es incapaz de fusionarse con la naturaleza, como sí lo hiciera el artista vagabundo a través de su canto. Además, su propio aliento tiene un alcance destructor para los hijos del Sol, sus antiguos hermanos. Este estado de orfandad se figura como la experiencia más radical y negativa del acto de errar, puesto que, como explica Sapoznik (2021):

> [en el exilio] el sujeto es arrojado a una condición de extranjería y de inestabilidad que hasta entonces desconocía. Errar aquí no es una experiencia buscada […], sino que es algo impuesto por una situación tan sobrecogedora que no queda más alternativa que abandonar todo. (2021, p. 23)

Y esta forma de desplazamiento no solo es vivido como un alejamiento, sino como un "desarraigamiento duradero, que puede significar un *desgarramiento*" (Quintana 2018, p. 18).

Al final, conscientes de la condición inapelable del errante, los pastores toman el camino opuesto como símbolo de la elección de un destino distinto para ellos, pues pertenecen al reino y el errante es de "la Eternidad":

> Allí entre los dos cerros que se unen para dar paso al camino del Norte, aparece, manchando el horizonte, la figura de Ñausa Soncco, el ciego. Su errante miseria tiene la suprema y noble majestad de una vida nómade y trunca en peregrinar sin fin. La diestra levantada sostiene el báculo y las cuencas de sus ojos siempre parecen dirigirse a un punto misterioso de la Eternidad, bajo las tenebrosas nubes que galopan hacia él. Por el lado opuesto, al Sur del camino, aparecen Callpa-Sapa y Saucapayac, los dos pastores. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 331)

Aquí se hace visible la distinción entre los pastores integrados en la vida comunitaria (Callpa-Sapa y Saucapayac), y el errante que se insubordinó contra el Inca, contra el Sol y, finalmente, contra su propio pueblo (Ñausa Soncco). Cabe mencionar que, para la mentalidad de mediados del siglo XIX, era posible errar incluso moviéndose dentro de un camino ya diseñado. Errar, además de vagar sin rumbo o equivocarse, significaba, según especifica el *Nuevo diccionario de la lengua castellana* de Vicente Salvá, "no encontrarse dos que van en direcciones opuestas por un mismo camino" (NTLLE, 1846, p. 465.1). Aquí, el errante puede atravesar el mismo sendero que los campesinos, pero no es capaz de tener un auténtico encuentro con ellos.

Por otro lado, el tema de la ambición y el hurto contra el propio pueblo no se limita a este relato; lo encontramos también en diversas reflexiones en crónicas de viajes y

conferencias de Valdelomar. Probablemente, la severidad de los castigos a los que sometió a sus personajes trasgresores provenga de un rechazo personal contra aquellos que se enriquecen a costa del patrimonio de los peruanos durante un recién instaurado capitalismo. Como sabemos ya, el respeto del escritor por la historia no tiene que ver con la idealización de un pasado remoto, pero sí con el valor cultural y el poder identitario de sus vestigios. De ese modo, Valdelomar condenaba enfáticamente prácticas como el "huaqueo", y la posterior comercialización del arte prehispánico "donde se venden por grandes o pequeñas sumas, según la calidad de los contratantes, cualquier objeto de arte antiguo que como se sabe quedan aún muchos en el país" (2001, tomo I, p. 139). Durante un viaje en tren por el norte del país, reflexionó con mayor detalle sobre esta práctica tan presente en el país y que consideraba uno de los mayores atentados contra la Historia:

> Para los peruanos, la idea de necrópolis incaica evoca, velozmente, la idea del huaqueo valioso, fácil de ser convertido en dinero por un turista, en el Hotel Mauri.
>
> La avaricia, hija de la estrechez mental y hermana del primer matrimonio de esta con Stupidus, ha guiado hasta aquí a los violadores de sepulcros milenarios […]
>
> […] aquí yacen los abuelos magníficos, y aquí vienen los imbéciles, tocan las puertas cerradas de las tumbas con lampas y picos, y las tumbas despiertan con un bostezo de cuatro siglos y abren su boca sombría y sus pupilas oscuras, ante el Sol, después del Tiempo Incontable y del mudable Espacio. (2001, tomo IV, pp. 361-362)

De esa manera, Karchis habría cometido un doble crimen a los ojos del autor: por un lado, la renuncia al estado de inocencia que ofrecen el campo y la naturaleza cuando muestran su mejor versión; por otro, el robo de un tesoro que no solo pertenece al Inca, sino que es propiedad de una comunidad que, siglos después, dependería de aquel patrimonio histórico para comprender su pasado.

Por último, la protección del patrimonio tangible frente el mercantilismo voraz aparecía también en *La ciudad de los tísicos*, pues, en la sección dedicada al arte incaico, decía el narrador que los incas dejaron su alma en los huacos:

> Si cabe idealismo en el arte, venid a buscarlo en los huacos. Venid a admirar símbolos, a interpretar miradas, a leer historias trágicas. ¡Interpretad la risa de los huacos! No busquéis la intensidad filosófica en ellos entre los que representan mazorcas de maíz o imitaciones de pelícanos, como no buscaríais ahora el arte entre las baratijas de un bazar de mercado. Id más arriba. Buscad el arte con vuestros propios ojos. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 87)

Con estas palabras, la ceguera de Karchis tiene el castigo añadido de no volver a apreciar la belleza de las piezas que robó ni de ningún otro tesoro de los incas.

…

El análisis de los cuentos nos permite comprender que, para Valdelomar, ordenar el hogar nacional desde la construcción de un imaginario incaico no es cartografiar su geografía hasta eliminar sus zonas grises —como lo fue para Palma—, sino *construir* puentes, caminos, ideales de futuro que dicten un rumbo colectivo sin perder instancias de reflexión. Pero esta perspectiva optimista que entrelaza pasado y presente, lejos de diseñar un Incario perfecto, se sostiene sobre un delicado equilibrio que depende del comportamiento de sus habitantes. Aquí, yace uno de los puntos en común con Palma: la codicia que conduce al hurto constituye uno de los mayores crímenes; merece, por lo tanto, la pérdida del lugar social, el exilio real o simbólico, el destierro. Sin embargo, la continuidad histórica de Valdelomar contra la mitificación incaica de los criollos de la generación anterior convierte al indio en un sujeto susceptible de replicar las prácticas económicas incaicas en el presente republicano (sea como líder o trabajador), o de

manifestar tempranamente los vicios asociados a la sociedad moderna (como el atajo del ocioso o la ambición mercantilista). En este plano de la realidad incaica, que pretende sacar a la luz temas vigentes en un contexto de capitalismo voraz, Valdelomar nos deja una lección que cobra vigencia con las nuevas tendencias ecocríticas: una economía respetuosa con la naturaleza es el mayor privilegio de una sociedad.

3. Un heroísmo fuera de los márgenes: ¿rebeldía o ideal patriótico?

En el capítulo anterior, establecimos las circunstancias que conducen a la desterritorialización de un personaje tras perder el privilegio del arraigo y el amparo social. Pero ¿qué pasa con aquel que abandona el camino por libre elección y no como consecuencia del delito? Si el proceso de Independencia fue, en sí mismo, "un escenario inédito y fértil para explorar las transfiguraciones de la noción de patria como promesa y experiencia colectiva" (McEvoy y Montoya, 2021, p. 167), ¿no sería la búsqueda de nuevas rutas una forma válida y hasta necesaria de ejercer el patriotismo? En todo caso, hubo itinerarios más o menos aceptados —asociados a líderes más o menos polémicos— según el deseo de modificar el sistema de control colonial. Estos cuestionamientos nos motivan a adentrarnos en el personaje que se aleja de lo comunitario no por un impulso egoísta o un exilio impuesto, sino por la rebeldía de contravenir los sistemas de poder.

Según analizaremos en el presente capítulo, esta forma de exploración que construye nuevos caminos de lo nacional conlleva el sacrificio de adoptar una doble errancia física y mental semejante a un estado de desubicación. Ello se debe a que, como identificaron Quintana y Gilard (2020), esta tipología de viaje induce a una "movilidad insegura e intranquila, supone un 'no llegar nunca' que puede traducirse por un sentimiento interiorizado de no estar en ningún lugar, de no estar en *su* lugar" (p. 4). Tanto Palma como Valdelomar se enfrentaron al tema del indígena insurrecto y su estado de desubicación desde dos posiciones tan divergentes que nos permiten establecer uno de los mayores cambios de paradigma entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, producto de la fuerte tensión por contener la diversidad cultural.

3.1. Los rebeldes de Palma. La exaltación del patriotismo indígena cuando amenaza la revolución

Según advertía con ironía el tradicionalista limeño en "Seis por seis son treinta y seis", las contradicciones son la esencia misma de un pueblo y lo que más aleja a gobernados y gobernantes: "Los pueblos son puro espíritu de contradicción. Basta que el Gobierno diga pan y caldo para que los gobernados se emberrechinen en sostener que las sopas indigestan" (Palma, 1961, serie V, pp. 1057-1058). Palma no deseaba suprimir de sus textos aquel espíritu contestatario que tanto disfrutó al transcribir con jocosidad los improperios dirigidos a grandes figuras de autoridad. Sí recondujo, en cambio, la rebeldía del pueblo peruano con un propósito aleccionador. Este reside en la reescritura didáctica de los eventos que denotan insurgencia o la selección "pertinente", según la doble lógica de oponer caos y desobediencia social a un ideal de organización jerárquica, porque, como bien ha planteado Nugent (2016), Palma trazaba límites claros respecto del potencial de desplazamiento del hombre andino (p. 59). Eso nos lleva a analizar otro de los "temas indios" que ha ubicado Lavallé (2018) en la obra del tradicionalista: la exaltación patriótica del indígena desde los lentes románticos (p. 134). Para ello, tomamos como eje central el poder asentado en una Lima criolla desde la cual se decidían los parámetros que separan a un patriota de sólidas convicciones nacionalistas de un insurrecto "descentrado".

Ante todo, la supuesta sumisión del indio era importante no solo para mantener los esquemas republicanos, sino que formaba parte también de la construcción identitaria del criollo, dado que este se concebía como un "vivo" en oposición al indio "inocente". Portocarrero (2015) explicó, con gran agudeza, el fenómeno del criollo que se identifica,

más que por una semejanza física, por formar parte del grupo que diseña unas leyes que solo aplican para los demás:

> Está definido por una vocación de no someter su goce al recorte de la ley, y cuya identidad no está anclada en rasgos físicos. Se trata de una colectividad de gente variopinta, alegre y despreocupada. Una sociedad de cómplices basada en la idea de que nadie tiene por qué juzgar a nadie. La transgresión se inscribe como la marca del carácter criollo. Se trata, sin embargo, de una "trasgresión benigna", por lo que está exenta de violencia y crueldad. (p. 116)

Así, en un universo narrativo como el de Palma, el gran elemento cohesionador parece ser el incumplimiento de la ley. Incluso cuando un criollo se muestra como ingenuo, el tradicionalista se permite dudar y emplea el apelativo "inocentón", como en una de sus pícaras *Tradiciones en salsa verde* titulada justamente "Los inocentones" (1984, p. 37). Sin embargo, según indicó Portocarrero (2015), esta respuesta homogeneizadora tiene consecuencias ambivalentes puesto que, aunque se logre hablar de un "nosotros", este solo contempla a los criollos (pp. 118-119). De hecho, aquel rasgo trasgresor no hace más que reforzar la distancia entre el que somete y el sometido:

> De otro lado, los que efectivamente cumplen la ley son los "inocentones", que son unos zonzos, o "caídos del palto". No se dan cuenta de dónde están. Precisamente, todo el mundo criollo se identifica en contraste con el indio, que es el inocentón por excelencia. Su cumplimiento de la ley está ligado a su ignorancia y falta de educación. Pero aquí la propuesta es ambigua, pues resulta que si el indio cumple con la ley es un inocentón, y si no lo hace es un salvaje. (Portocarrero, 2015, p. 116)

En esta separación de base, los criollos están por encima de la ley y poseen el indulto de la infracción "inofensiva" en su intento por demoler las jerarquías sociales que

dejó la Colonia, pero la población indígena solo tiene dos posibilidades para caracterizarse según su relación con el poder: la ingenuidad asociada al "buen salvaje" o la barbarie. En cualquiera de los dos casos, queda fuera la opción de una rebeldía justificada.

3.1.1. La nación estática y el indio "desubicado"

El día a día devolvía una realidad muy distinta. Abordar el tema del patriotismo indígena era crucial en tiempos en que el fantasma de las movilizaciones masivas y la insurrección de los sectores subalternos constituían algunos de los mayores temores de las clases dirigentes y, en esa medida, la mayor abertura hacia el descontrol de todo el aparataje social, político y económico. Como la crítica ha observado repetidas veces, sobre todo desde las ciencias sociales, la creación de una imagen estática y lejana asociada al espacio rural andino fue un modo de ejercer el control sobre la población mayoritaria por parte del Estado. Esta construcción nace de la alteridad más radical como esencia misma del esquema de poder, en un tiempo en que la participación ciudadana y la opinión pública era casi inexistente (Nugent, 2016, p. 68). De esa forma, el discurso criollo apelaba a la realidad incaica mediadora como fuente de orgullo común; sin embargo, era una realidad, al fin y al cabo, inalcanzable, cerrada y acabada en su propio tiempo mitológico, sin posibilidad de vincularse a un proyecto político republicano.

Aquella relación mediada por la utopía respondería a la necesidad de imponer límites al terreno de las posibilidades del indígena republicano y *devolverlo* a un estado deseado de sumisión. Como explicó Mizubayashi (2019), toda estructura de poder se sostiene en jerarquías y en el ideal de que "nada se salga de su lugar" (p. 77); por ello, se condena la movilidad social incluso más que el cambio de una cultura a otra. El descubrimiento del mundo que sucede a la movilización incita el temor de una realidad

compartida sin límites, que no se refiere solo al mundo geográfico, sino a una "ampliación del campo de las prácticas posibles para obtener formas de reconocimiento y de diseño de proyectos"; ello conlleva nuevos peligros y formas de dominación (Mizubayashi, 2019, p. 77). En cambio, la concepción suspendida de un tiempo sin estructura, como la Historia Antigua reconvertida en mito, se concibe como una sucesión de instantes que no alcanzan a cristalizar en un verdadero proyecto político. A través de este camino, "todos los elementos se suponen y se determinan para constituir un conjunto cultural coherente" (Mizubayashi 2019, p. 70). La consecuencia de este esfuerzo desde el poder no es la ausencia de cuestionamiento, sino el conformismo y la sumisión que deriva de la tan ansiada cohesión; el conformismo aparece como la "sumisión espontánea en la mayoría presente que excluye un diálogo auténtico y, por último, la ausencia de idea de trascendencia" (Mizubayashi, 2019, p. 69).

Para el caso peruano, se proyecta, además, la contraposición integración/orfandad como fórmula de un orden social y la aceptación de sus normas. El discurso oficial no desprecia a todos los indios por igual, sino fundamentalmente a aquellos que abandonan una posición impuesta por un orden que considera que el sometimiento es indispensable para preservar la integridad del país (Méndez, 2000, p. 21). En ese sentido, la movilidad social se revela incompatible con el proyecto de nación[88], y "puede hacer el ridículo quien escapa a los moldes de conducta de él esperados, quien se sale de su lugar" (Méndez, 2000, p. 29). Ese no ubicarse, aunque sea en el lugar más bajo de la sociedad, poco tiene que ver con la pérdida de privilegios, como los que se representan en el sistema incaico bajo el principio de redistribución —según vimos en el capítulo anterior—, sino al miedo más instintivo a desaparecer. Sobre este panorama relacional, Nugent señaló que

[88] Este fenómeno se mantuvo vigente, al menos, hasta la República Aristocrática y su "trastrocamiento del lugar asignado" por el acceso al voto, las migraciones del campo, entre otros grandes cambios sociales (Méndez, 2000, p. 9).

“renunciar a las jerarquías, por más humillantes y empequeñecedoras que resulten, implica el riesgo horroroso de la orfandad, de la disolución, de no ser siquiera menos que los demás” (2016, p. 54). No es un escenario descabellado, ya que, tal y como plantearon Quintana y Gilard (2020), “la pérdida de referencias espaciales y por consiguiente sociales y/o humanas se ve asimilada a la amenaza de una pérdida de identidad, de disolución del ser en el desierto de su propia errancia” (p. 4).

En esta línea de pensamiento, la hegemonía criolla se preocupaba por que toda exaltación de la identidad indígena perdiera prestigio al abandonar el plano de la lejanía cultural y se trasladara al presente republicano a través de alguna expresión estética, cultural y/o política. Explicaba Méndez (2000) que la lectura idealizada de la historia indígena halló un punto de inflexión en la rebelión tupacamarista en el siglo XVIII, cuando la sociedad colonial experimentó el fenómeno cultural que John Rowe denominó, en 1976, “el movimiento nacional inca” (Méndez, 2000, p. 31). Este implicó el resurgimiento y la reelaboración de diversas tradiciones plasmadas en el teatro, la pintura, el vestido, entre otras formas de arte dirigidas por la nobleza incaica. La coexistencia de una aristocracia indígena y de un poder colonial impedía asentar al indio en un lugar de inferioridad, puesto que cualquier forma de nobleza merecía cierta consideración entre los individuos de su misma clase en el mundo criollo y español. Por ello, tras el fracaso de la revolución, se produjo una automática deslegitimación y una progresiva desaparición de los centros de poder indígenas (Méndez, 2000, p. 22).

La Independencia no hizo más que aumentar aquella suspicacia sobre la nobleza incaica. El libertador Simón Bolívar advirtió a José Joaquín Olmedo, por escrito, que los indígenas veían a los héroes de la Independencia como “extranjeros intrusos que, aunque vengadores de su sangre, siempre son descendientes de los que aniquilaron su imperio”

(Bolívar, 1826, citado en Mujica, 2021, p. 133). Respecto de este testimonio de Bolívar, Mujica explica que, mientras los líderes incaicos perdieron peso político, los próceres criollos fueron adquiriendo un mayor protagonismo:

> A diferencia del virreinato la república no requería de un "inca" o de un cacique indígena o mestizo de sangre real para vengar a los antiguos reyes del Perú. La tarea recaía ahora sobre los próceres criollos. Por ello mismo, en nombre del igualitarismo republicano, Bolívar liquidó el título y cargo nobiliario del cacicazgo indígena y anuló todos los privilegios hereditarios de la aristocracia inca. (2021, p. 133)

Con la sublevación de Huancané (1866-1868) —rebelión en la que se levantaron más de diez mil indios de Putina, Chupa y Samán, y de la que Palma fue testigo[89]—, también resurgieron los recelos sobre un posible "desborde" y la consecuente necesidad de someter a la población, pues los criollos tenían que disputar con los indios la legitimidad de su liderazgo y, sobre todo, "el lugar que le correspondería a cada quien" en la nueva nación (Méndez, 2000, p. 30). Apelar a las verdaderas o imaginadas glorias incaicas por parte de las élites criollas, pero desprovistas de linaje o genealogía, era una forma de establecer un carácter previo de la nacionalidad que, a su vez, negase un desarrollo desde los sectores indígenas, los mestizos, la plebe y las castas (Méndez, 2000, p. 32).

[89] Resulta llamativo que la rebelión no estuvo encabezada por un indígena, sino por un hombre inserto en el poder criollo y de espíritu errante. Como explica David Ruelas Vargas (2019), el líder fue "un hacendado *misti* (de raza blanca), diputado por la provincia de Lampa, de orientación liberal, un obstinado viajero llamado "mundo puricuy" (que camina por el mundo, en quechua)" (p. 75). Llegó a ser prefecto de Cusco y Huancavelica, e intendente de Lima; sin embargo, hacia el final de su carrera pública, respaldó a los indígenas movilizándose en Huancané en su lucha contra el cobro de la "contribución indígena" (Ruelas Vargas, 2019, p. 75). Para profundizar en el tema de las alianzas y contradicciones ideológicas que tuvieron lugar en las revoluciones indígenas peruanas recomendamos el libro de Charles Walker (1999), *De Túpac Amaru a Gamarra. Cusco y la formación del Perú republicano*, el cual revela que los campesinos y los caudillistas no siempre representaron ámbitos tan separados como la historia ha solido retratar.

Sin embargo, no hizo falta el prestigio de aquel sector indígena para mantener viva la llama de un arte originario. En 1917, Mariátegui confirmaba que la tan temida relación entre la exaltación y reproducción de un arte incaico, y la insurrección indígena no solo era real, sino que, en pleno siglo XX, estaba más vigente que nunca. A través de una llamativa crónica periodística publicada en *El Tiempo*, relacionó el levantamiento de Rumi Maqui (1915) con un renacimiento del arte peruano[90]:

> La vida nacional llega indudablemente a una etapa interesantísima. Se diría que asistimos a un renacimiento peruano. Tenemos arte incaico. Teatro incaico. Música incaica. Y para que nada nos falte nos ha sobrevenido una revolución incaica. Si ponemos los ojos en una vidriera nos encontramos con una momia. Si ponemos los ojos en un periódico nos encontramos con un artículo del doctor Kimmich sobre las ruinas del Tiahuanaco. Si ponemos los ojos en un escenario, nos encontramos con Ollantay y Súmacc Tica. Y si ponemos los ojos en otro escenario nos encontramos con el señor Daniel Alomía Robles y con el folklore aborigen. Todas estas circunstancias se confabulan para dictar una sola conclusión: éste es el renacimiento peruano. Se abren las huacas para que surjan las sombras de los emperadores del Tahuantínsuyo. Estamos en un minuto solemne. Y si dirigimos la mirada al mapa nos encontramos con que los indios que, por virtud de la palabra del general Rumimaqui, sueñan con la restauración de su dinastía y de su mascaipacha simbólica, se han levantado en armas y les muestran los puños agresivos a los osados mestizos que les sojuzgan y oprimen. (Mariátegui, 1992, p. 347)

[90] Durante las primeras décadas del siglo XX, tuvieron lugar diferentes revueltas, pero la más importante fue la de Rumi Maqui. Estuvo liderada por el sargento mayor de caballería del ejército Teodomiro Gutiérrez Cuevas, quien adoptó por nombre de guerra Rumi Maqui ("Mano de Piedra"). El mayor fue designado como subprefecto de Chucuito en 1903; luego de un año ejerciendo su cargo, mostró actitudes consideradas proindígenas, como prohibir el reparto de lana y los trabajos gratuitos de los indios en su jurisdicción, por lo que fue destituido probablemente aparentemente por los gamonales puneños. Tras exiliarse en Chile, regresó a Puno para declararse General y Supremo director de los pueblos indígenas e iniciar una campaña de agitación, por la cual los hacendados de la zona lo acusaron de inducir al enfrentamiento racial. Fue capturado y se lo consideró "traidor a la patria" (Ruelas Vargas, 2019, p. 73).

Por todo ello, los criollos asumieron la reproducción de las tradiciones y la simbología indígena, pero lo hicieron, como planteó Juan Carlos Estenssoro (1990), a través de una fuerte estilización que pretendía borrar "el contenido político de los elementos culturales de origen indio" (p. 533). Y es que, como puntualizaba Baczko (1991), "el clima afectivo engendrado por el hecho revolucionario, los impulsos de miedos y de esperanzas, animan necesariamente la producción de imaginarios sociales" (Baczko, 1991, p. 39). No es casual, en esa línea, que la fuente cardinal de Palma para acercarse al universo andino, los *Comentarios reales*, fuera prohibida, en 1782, por la Corona española. Ello se debe a que fue considerada emblema de los intentos de emancipación de la nobleza incaica por despertar en los pueblos autóctonos una conciencia histórica. La clase criolla, con Palma como portavoz, se convirtió en el filtro ideológico y estético de un meditado rescate prehispánico.

3.1.2. El líder prehispánico y la obediencia como esencia nacional

En consonancia con esta visión sobre el esquema social inamovible, las tradiciones prehispánicas celebraron un orgullo nacional que romantiza al líder incaico como un "motivo patriótico" (Lavallé, 2018, p. 136), pero también lo propone como un modelo de autoridad incuestionable para los tiempos que corrían. La potestad del Inca es avalada por una superioridad moral e intelectual, derivada de su origen divino, que marca una distancia insalvable respecto de sus vasallos. De esa manera, emulando el discurso garcilasista, Palma presentó a Pachacútec como sagaz y buen estratega militar en "La achirana del Inca"; a Mayta Cápac, como indómito, sensible e inteligente en "La gruta de las Maravillas"; y a Túpac Yupanqui, como admirado y querido por su pueblo en "Palla Huarcuna".

3.1.2.1. "Prestigioso y omnipotente soberano": la recreación del Inca como figura tutelar

Primero, en "Palla Huarcuna", el Inca Túpac Yupanqui recorre su imperio a través de un viaje de conquista. Dentro del rol modélico de la sociedad incaica que cultivó la República, el viaje es una forma de exhibir dominio territorial, y de reforzar la soberanía frente a un pueblo felizmente sometido y ocupado en sus labores específicas:

> ¿Adónde marcha el hijo del Sol con tan numeroso séquito?
>
> Tupac-Yupanqui, *el rico en todas las virtudes*, como lo llaman los *haravicus* del Cuzco, va recorriendo en paseo triunfal su vasto imperio, y por dondequiera que pasa se elevan unánimes gritos de bendición. El pueblo aplaude a su soberano, porque él le da prosperidad y dicha. (Palma, 1961, serie I, p. 9)

Como expresó Rostworoswski (2012), gracias a este tipo de recreaciones, Túpac Yupanqui pasó a representar en el imaginario un caso extremo de conquistador invencible y gobernador sensible, pues se perfila como el Inca capaz de atravesar desiertos, punas y quebradas, siempre a la cabeza de sus tropas (p. 124). En ese sentido, el Inca viaja como gesto de poder, mientras el pueblo lo admira a la distancia.

En "La achirana del Inca", Palma ofreció una representación igualmente virtuosa del Inca Pachacútec, guiado únicamente a la defensa de su patria y la misión civilizadora. El Inca se muestra piadoso ante los deseos y necesidades específicas del pueblo, una característica muy del espíritu romántico de Palma. No impone sus deseos ni siquiera estando enamorado de una joven india:

> El conquistador de pueblos creyó también de fácil conquista el corazón de la joven; pero ella, que amaba a un galán de la comarca, tuvo la energía, que sólo el verdadero amor inspira, para resistir a los enamorados ruegos del *prestigioso y omnipotente soberano*.
>
> Al fin, Pachacútec perdió toda esperanza de ser correspondido, y tomando entre sus manos las de la joven, la dijo, no sin ahogar antes un suspiro:
>
> —Quédate en paz, paloma de este valle, y que nunca la niebla del dolor tienda su velo sobre el cielo de tu alma. *Pídeme alguna merced que a ti y a los tuyos* haga recordar siempre el amor que me inspiraste. (Palma, 1961, serie III, p. 8; nuestros subrayados)

Se percibe que, así como el gobernante Inca "prestigioso y omnipotente" opta por la mansedumbre al someter pueblos, tampoco ejerce violencia al intentar conquistar a una mujer, ni siquiera al ser rechazado en sus afectos. Ella permanece con los suyos y él sigue su camino, pues obligarla a irse con él sería un acto violento y tiránico. Garcilaso (2009) ya había escrito que los incas "sólo en la Filosofía moral se extremaron así en la enseñanza de ella como en usar las leyes y costumbres que guardaron, no sólo entre los vasallos, cómo se debían tratar unos a otros, conforme a ley natural" (libro II, cap. XXVII, p. 122). De esta manera, la visión idealizada de los sentimientos del Inca no es obra solo de Palma, pero sí útil para describir un carácter afable más afín a un héroe romántico o, incluso, como anotó Lavallé (2018), a "un perfecto caballero español del Siglo de Oro" (p. 130).

Queremos destacar, hasta aquí, la distancia moral entre un Inca gobernante y su pueblo que reflejan ambas tradiciones. Mientras el Inca es un ser divino, el pueblo es representado como un colectivo que se repliega ante un poder que reconoce como inherentemente superior. En el panorama incaico, el origen divino establece una diferenciación esencial entre el líder Inca y el indio vasallo. La conducta modélica del

gobernante hace eco del encargo divino del dios Sol de actuar con mansedumbre al propagar la enseñanza de la Ley natural, según estableció el Inca Garcilaso:

> […] su padre el Sol les mandaba que para tener paz y concordia guardasen las leyes que los Incas les habían enseñado, y mirasen por la salud y aumento de los vasallos, que las guerras más eran para destruirse y destruirlos que para aumentarlos. (2009, libro III, cap. XIV, p. 151)

Desde esta perspectiva, se añade al recorrido del Inca y su comitiva un componente de peregrinación o cruzada evangelizadora, con lo cual el viaje del líder revela el compromiso con una misión superior. El Inca divino, desde su papel de intermediado, hace las veces de ordenador y guía. Por ello, no se justifica ningún tipo de revuelta o afrenta contra su poder, dado que la posición del Inca únicamente puede ser ocupada por él. No obstante, el Inca Garcilaso también añadió una explicación, que José de la Riva Agüero interpretó como "pseudo-racionalista" (1965, p. 100), a través de la cual el primer Inca, Manco Cápac, habría inventado su origen divino como un mecanismo para gobernar:

> […] *debió ser algún indio de buen entendimiento, prudencia y consejo*, y que alcanzó bien la mucha simplicidad de aquellas naciones y vio la necesidad que tenían de doctrina y enseñanza para la vida natural, y con *astucia y sagacidad*, para ser estimado, fingió aquella fábula, diciendo que él y su mujer eran hijos del Sol, que venían del cielo y que su padre los enviaba para que doctrinasen y hiciesen bien a aquellas gentes. […]. Y como con los beneficios y honras que a sus vasallos hizo confirmase la fábula de su genealogía, creyeron firmemente los indios que era hijo del Sol venido del cielo, y lo adoraron por tal, como hicieron los gentiles antiguos, con ser menos brutos, a otros que les hicieron semejantes beneficios. (Garcilaso de la Vega, 2009, libro I, cap. XXV, p. 65; nuestros subrayados)

De ese modo, el Inca Garcilaso destacó las buenas intenciones del primer Inca, pero sobre todo su agudeza e inventiva. Bien pudo el tradicionalista humanizar al líder Inca a través de la ficción o desatar su imaginación con tramas cotidianas, tal y como hizo cuando caracterizó a unos virreyes culpables de toda clase de excesos. No obstante, aquello habría quebrado la grandeza del héroe, la cual se fundamenta en oponer rebeldía y tiranía —dos caras de un mismo sistema ineficaz— a un esquema de gobierno orientado al bien común y dirigido por un intelecto divino o superior, porque donde hay juicio y buenas intenciones no debería hallarse resistencia.

Palma estaba convencido del liderazgo de la superioridad intelectual —idea que Pardo y Aliaga había contenido en la noción de "jefe ilustrado"—como medio para alcanzar el bien común. Según explicaron Cuder (2018) y Pérez Garay (2016), el tradicionalista recibió las ideas de Bartolomé Herrera sobre la "soberanía de la inteligencia" durante sus años de formación en el Convictorio de San Carlos[91]. Palma mantuvo en esencia la idea de que existen personas destinadas a ocupar un lugar en la élite gubernamental; con ello, justificó una mejor condición económica y acceso a la educación. El destino de las personas con "inteligencias inferiores", por otro lado, sería el de conformarse con una posición social y un nivel económico más bajo, así como con menores derechos educativos. Naturalmente, para este grupo la movilización social es restringida, si no imposible, como vimos en el capítulo anterior. En pleno siglo XIX, con el positivismo científico como la nueva fe, la diferencia entre seres "superiores" e "inferiores" hallaba sustento ideológico en las teorías deterministas que abogaban por la

[91] Pese a que el escritor limeño cuestionó la esencia antidemocrática de la superioridad de base cognitiva de Herrera, en sus *Cachivaches*, recordó las lecciones que aquel le impartió en su juventud:

> Por los años de 1850 se enseñaba, en San Carlos, la doctrina de la soberanía de la inteligencia; y aunque, por entonces, era muy prestigioso el acatamiento al principio de autoridad, como que todavía estábamos vecinos a los días del magister dixit, hubo lujo de tolerancia con la juventud que defendía el principio de soberanía popular. (Palma, 1900, p. 107)

La admiración de juventud de Palma por el presidente Vivanco, elogiado por su erudición, es una evidencia más de que Palma anhelaba un líder intelectual (Pérez Garay, 2016, pp. 94-95).

superioridad inherente de ciertos individuos (Cuder, 2018, p. 56). Con ello, "el proyecto de reestructuración social de la República Peruana impulsa la adopción de una demarcación étnica especialmente rígida, debido al propósito de las élites de mantenerse en el poder separándose de las 'razas subalternas'" (Cuder, 2018, p. 167). De esa manera, el origen divino de los incas (o su oportuna invención) como mecanismo diferenciador entre el linaje noble y el resto de la población encuentra un paralelismo en las ideas deterministas del XIX sobre la nueva casta gobernante. Esta corriente se corresponde con la cultura del tutelaje que Nugent (2016) reconoció como la "piedra angular de los privilegios en nuestro continente" (p. 88), ya que, en los países de fuerte presencia de población indígena, el problema no fue tanto el tratamiento de la diversidad cultural y la exclusión, sino el sometimiento a través de la tutela (p. 88).

3.1.2.2. El ejército incaico y las tribus rebeldes

No se puede pasar por alto que estos relatos también narran experiencias bélicas en las que participa un bien liderado ejército de incas guerreros y patriotas. En "Palla Huarcuna", se subraya la proeza bélica del pueblo contra un contrincante difícil y rebelde: "La victoria ha acompañado a su valiente ejército, y la indómita tribu de los *pachis* se encuentra sometida" (Palma, 1961, serie I, p. 9). Bolaños (2021) destacó que esta mirada sobre los ejércitos incaicos dista del enfoque de los cronistas españoles, y, sobre todo, de las primeras impresiones de Cristóbal Colón, quien subestimó la defensa de la población indígena. El crítico insistió en que no es un detalle menor, dado que estos primeros acercamientos sientan la base de la posterior relación entre conquistadores e indígenas, algo que se refleja en los relatos de Francisco de Jerez y Pedro Cieza de León sobre la gran facilidad con que capturaron al Inca Atahualpa. Además, de ese modo, se instaura un imaginario europeo sobre el indígena, como revela el concepto de "buen salvaje".

Palma, de cierta forma, refutaba estas versiones al presentar una batalla a la altura de cualquier relato épico europeo, con grandes estrategas y un fuerte espíritu de cohesión.

"La gruta de las maravillas" es una tradición que vuelve sobre el retrato heroico de un líder Inca "emprendedor" y viajero para quien "no había obstáculo que no fuese fácil de superar" (Palma, 1961, serie III, p. 7). Sin embargo, el relato se muestra menos evidente que los otros en su intención didáctica —o menos maniqueo, en todo caso—, dado que el narrador parece celebrar la inmolación de un pueblo rebelde y enemigo de los incas, liderado por el "joven y arrogante" príncipe Huacari (Palma, 1961, serie III, p. 7). Con ello, podríamos suponer que la tradición discute, al menos en cierto modo, el estado de bienestar incaico y la omnipotencia de su líder, puesto que los vasallos de Huacari prefieren morir antes que "el oprobio de la servidumbre":

> Huacari reunió su consejo de capitanes, convenciose de la esterilidad de oponer resistencia a tan crecido número de enemigos, y después de dispersar las reducidas tropas que le quedaban, marchó, seguido de sus parientes y jefes principales, a encerrarse en su palacio. Allí, entregados al duelo y la desesperación, prefirieron morir de hambre antes que rendir vasallaje al conquistador. (Palma, 1961, serie III, pp. 7-8)

De hecho, el narrador explica la decisión de oponer resistencia como un acto patriótico y admirable, recompensado por los dioses:

> Compadecidos los *auquis* o dioses tutelares de la inmensa desventura de príncipe tan joven como virtuoso, y *para premiar su patriotismo* y la lealtad de sus capitanes, los convirtieron en preciosas estalactitas y estalagmitas que se reproducen, día por día, bajo variadas, fantásticas y siempre bellísimas cristalizaciones. (Palma, 1961, serie III, p. 8; nuestros subrayados)

Para Bunoro (2011), se trataría de un modo de exaltar las raíces indígenas del pueblo peruano, de demostrar, por parte del autor, que merecen ser tomadas en cuenta como parte de los cimientos de una conciencia nacional (p. 81). No obstante, dicha "recompensa" al fervor nacionalista impide a los indios rebeldes formar parte de una sociedad armónica. Más grave aún, el precio de aquel patriotismo exacerbado es la existencia estática (lejos del dinamismo del trabajo y sus ciclos de redistribución), con la consecuencia de morir de hambre por la arrogancia del líder. De ese modo, una tradición, que en apariencia celebra la sólida identidad de un contrincante digno de los incas, albergaría también la lección de que negarse a la integración es condenarse a existir solo dentro de un plano mitológico, cíclico, inmóvil y carente de continuidad política.

3.1.2.3. El líder incaico ante la Conquista

Persistente en su elogio hacia el sistema de gobierno incaico, en los relatos de la Conquista, Palma (1961) no tuvo reparos en dejar sentado que el honor y la justicia estuvieron del lado de los incas. Así, en "Un virrey y un arzobispo" sostuvo que "los tiempos primitivos del imperio de los Incas" llevaban tras de sí "la huella sangrienta de la conquista" (serie III, p. 564). Pero detengámonos en la tradición que lleva por nombre "El que pagó pato", la cual alude a uno de los momentos que continúan representando uno de los mayores traumas nacionales: la ejecución del Inca Atahualpa. Esta tradición no relata la muerte en sí, sino las desventuras del hermano del Inca, Titu-Atauchi, tras la ejecución y su decisión de vengarse de los trece jueces españoles (de un total de veinticuatro) que ordenaron la muerte de Atahualpa: "Titu-Atauchi había jurado vengar la sangre de su hermano en el primero de sus verdugos que tomara prisionero" (serie IV, p. 20).

Como apuntó Bolaños (2021), llama la atención la convicción con que Palma se posicionó en el relato al declarar ante sus lectores la injusticia de aquel proceso, al punto de afirmar que los trece jueces que apoyaron la sentencia de muerte merecían un castigo, mientras que aquellos once que intentaron perdonar la vida a Atahualpa eran dignos y honorables: "A este tirano manda Pachacamac que se le mate por matador del Inca" (Palma, 1961, serie IV, p. 20). Sin embargo, para Bolaños, Palma no cuestionó la conquista en sí misma, sino que condenó "la falta de honor y la lamentable iniquidad que ocurre en el proceso judicial que termina imponiendo sobre el inca la pena capital" (2021, párr. 36)[92]. Para el crítico, esta tradición contiene un claro mensaje de "venganza frustrada por parte de los pobladores andinos" (2021, párr. 38), que se revela en el final: "Los indios conservaban el garrote que sirvió para el suplicio de su monarca, y llamábando [sic] el *palo maldito*" (Palma, 1961, serie IV, p. 20). Esta sed de revancha simbolizada en el garrote es el aspecto que Palma intentó presentar como una causa perdida y sobre el cual insistió en el grupo de tradiciones donde aborda el tema de la rebeldía colonial.

Pues bien, retratar la rebeldía prehispánica, bien o mal enfocada, permitió a Palma establecer un enemigo común a todos los peruanos y contra el cual ya no era viable sublevarse: el conquistador. En la novela incaica *La muerte en un beso*, el tradicionalista establecía, de manera temprana y tajante, aquella rivalidad motivada por la actuación de los conquistadores que, siguiendo las ideas del Inca Garcilaso, debió estar guiada por el propósito evangelizador:

> La América gime bajo las garras del león de Castilla. Sus vestiduras de armiño se han manchado con la sangre de los hijos del Sol. ¡Conquistadores! Vosotros, *los que*

[92] Esta visión también se percibe en "Los incas ajedrecistas", donde el narrador remite al "injustificable sacrificio de Atahualpa" (Palma, 1961, serie X, p. 16)

> *proclamabais el cristianismo*, y con él la paz y la libertad, necesitabais cadáveres para erigir sobre ellos el lábaro de la rendición.
>
> *Pero vuestra obra era maldita por el Eterno*, y se ha desmoronado como las torres de Pentápolis ante la ira de dios. El sol de la libertad debió irradiar a través de las tinieblas de tres siglos y allí como inmortales jeroglíficos de diamante están los nombres de *Junín* y *Ayacucho*. (Palma, 1961, pp. 23-24; nuestros subrayados)

De este fragmento, se desprende que, para Palma, el enemigo del peruano no sería un líder connacional ni coetáneo, sino la sombra histórica de un conquistador que arremetió contra la cultura y las creencias de un pueblo incaico guiado, dentro de un cuadro idílico, por la sabiduría y justicia de sus gobernantes. De ese modo, no habría un culpable ni un enemigo republicano que justifique una insurrección indígena en tiempos del autor. El camino sería devolver al líder nacional, reconvertido en un criollo ilustrado, aquel carácter supremo incuestionable que procuró la armonía social, con base en la obediencia, en tiempos de predominio incaico.

3.1.3. La rebeldía colonial y el sentimiento antihispanista

Del otro lado de la Conquista, Palma abordó los sucesos de la Colonia como un preámbulo de la Independencia, de manera que no hubiera espacio para un líder indígena; el indio se disipa en el espacio del atraso y la necesidad de un tutelaje en su camino hacia la auténtica ciudadanía. “Un virrey y un arzobispo” es una tradición colonial que narra la revolución emprendida por el revolucionario indígena Apu Inca y sus “tribus rebeldes” en el marco de una crónica sobre Manso de Velasco, conde de Superunda y trigésimo virrey del Perú. En ella, el narrador remarca aquel carácter previo en el inicio de la extensa tradición: “La época del coloniaje, fecunda en acontecimientos que de una manera providencial fueron preparando el día de la Independencia del Nuevo Mundo, es un

venero poco explotado aún por las inteligencias americanas" (Palma, 1961, serie II, p. 564). Es destacable que, en ese carácter "providencial", el narrador recoge y hace perdurar la idea de una progresión sobre la cual el Inca Garcilaso estructuró su crónica. Siguiendo el esquema agustiniano de la *Ciudad de Dios* y las tres leyes (Ley de natura, Ley mosaica y Ley de Gracia), el Inca Garcilaso propuso a la etapa incaica como un estadio previo y necesario hacia la evangelización que llegaría con la Conquista, según ha estudiado Eugenio Asensio (1953)[93], aunque ello no signifique que el cronista pasara por alto los excesos cometidos.

Sin embargo, en el caso concreto de las revueltas, Palma estuvo lejos de concebir al Perú colonial como un solo bloque encaminado hacia la Independencia. Como ha observado Lavallé (2018), en realidad, el escritor se mostraba ambiguo en sus juicios, que, unas veces, empatizaban con los protagonistas de los levantamientos indígenas, y otras, las más, los sentenciaban sin miramientos (p. 136). Desde las primeras líneas de la tradición, notamos que el episodio carece del peso de un evento histórico, pues es abordado en asociación a la biografía del virrey y su buena actuación. El tradicionalista deja claro, desde antes de relatar los pormenores del levantamiento, quiénes fueron los vencedores y quiénes los vencidos. Para ello, elaboró un retrato modélico del virrey Manso de Velasco, en contraste con el líder indígena y su participación efímera en el devenir patrio:

> El de Superunda es, sin disputa, una de las más notables figuras de la época del coloniaje. […] Manso, mientras ejerció la presidencia de Chile, fue recto en la administración, conciliador con las razas conquistadora y conquistada, infatigable en promover mejoras

[93] Según explica el crítico, el Inca Garcilaso dividió la historia del Perú en tres fases distintas que aluden a la idea agustiniana del progreso a partir de las tres leyes. Tras describir las costumbres de los primeros pobladores del Perú como salvajes, el cronista cuzqueño postuló que la segunda edad se habría inaugurado con Manco Cápac y Mama Ocllo, y sus enseñanzas morales, y finalizado con la asimilación de los principios de la religión católica (Asensio, 1953, p. 589).

> materiales, tenaz en despertar en la muchedumbre el hábito del trabajo. Con tan dignos antecedentes pasó al virreinato del Perú, en donde se encontró combatido por rastreras intrigas que entrabaron la marcha de su gobierno e hicieron inútiles sus buenas disposiciones. Por otra parte, su antecesor le entregaba el país en un estado de violenta conmoción. *Apu Inca*, al frente de algunas tribus rebeldes y ensoberbecidas por pequeños triunfos alcanzados sobre las fuerzas españolas, amenazaba desde Huarochirí un repentino ataque sobre la capital. Manso desplegó toda su actividad y energía, y en breve consiguió apresar y dar muerte al caudillo, cuya cabeza fue colocada en el arco del Puente de Lima. (Palma, 1961, serie II, pp. 570-571)

Palma no tardó en defender su posición ante una posible acusación de escribir desde un sentimiento antiamericanista. Para ello, precisó que Apu Inca era un falso descendiente de los incas y que sus acciones estaban motivadas por una codicia que no conocía límites morales, no por un auténtico deseo de justicia ni de reivindicación del indio:

> *No se nos tilde de faltos de amor a la causa americana porque llamamos rebelde a Apu Inca*. Las naciones se hallan siempre dispuestas a recibir el bienhechor rocío de la libertad, y en nuestro concepto, dando fe a documentos que hemos podido consultar, Apu Inca no era ni el apóstol de la idea redentora ni el descendiente de Manco Capac. Sus pretensiones eran las del ambicioso sin talento, que usurpando un nombre se convierte en jefe de una horda. Él proclamaba el exterminio de la raza blanca, sin ofrecer al indígena su rehabilitación política. (Palma, 1961, serie II, p. 571; nuestros subrayados)

Por su parte, el conde, a diferencia de Apu Inca (y de otros virreyes, como el famoso virrey de Amat), carecía de toda ambición en el relato, pues era "hombre de caridad ejemplar, no sacó por cierto una fortuna de su dilatado gobierno en el Perú" (Palma, 1961, serie II, p. 571). Aquello tampoco lo convirtió en un completo héroe a los

ojos del narrador y su defensa de la viveza criolla, dado que este cerró la tradición exponiendo que el virrey acabó sus días "tan falto de recursos como el más desarrapado mendigo" (Palma, 1961, serie II, p. 571).

Volviendo al líder indígena, resulta esclarecedor el modo en que el tradicionalista situaba a Apu Inca en un limbo social y político, en el espacio mismo de la desubicación simbólica a la que se referían Méndez (2000) y Mizubayashi (2019). No era él el verdadero apóstol incaico que favorecía la cohesión y la obediencia del pueblo hacia su causa común, porque, al deslegitimar Palma (1961) su origen noble como descendiente de Manco Cápac, lo alejó del plano mítico y glorioso de lo incaico. Tampoco era un libertador que luchaba por la causa patriótica, porque su deseo, según el narrador, era exterminar a la raza blanca sin ofrecer una redención política al indígena por medio de la negociación. El tradicionalista resumió la propuesta de Apu Inca de modo concluyente: "Su causa era la de la barbarie contra la civilización" (serie II, p. 571); es decir, Palma relacionó el proyecto de Apu Inca con la desubicación social y política, la pérdida del sentido de comunidad para volver a un estado anterior, incluso, al de los tiempos incaicos. Seguirlo, entonces, era condenarse a la orfandad y la inexistencia por un deseo de venganza.

En "El castigo de un traidor", también durante el gobierno del virrey Manso de Velasco, el tradicionalista relató la Conspiración de Amancaes, en 1750, desde una perspectiva que condena, de nuevo, la rebeldía indígena y desestima sus demandas. La tradición inicia con el juramento en el templo de San Lázaro de "más de cuarenta personas entre mestizos e indios nobles, caciques, en su mayor parte, de los pueblos inmediatos a Lima" (Palma, 1961, serie VII, p. 583), durante el velatorio del curaca Conqui, al que llaman los asistentes "nuestro inca y señor". En este contexto, se promueve la promesa

de la Independencia: “Renovemos el juramento de dar libertad a la patria esclavizada” Sin embargo, el narrador comenta que aquel velorio “más que dar sepultura al difunto, se trataba de alzar bandera contra España” (Palma, 1961, serie VII, p. 583). La tradición censura la actuación de los indios agrupados en “huestes bárbaras” (Palma, 1961, serie VII, p. 585). En otras palabras, no se narra un verdadero plan emancipatorio o una lucha por los derechos, sino de la planificación de una venganza que va intensificando su violencia hasta ser siniestra y sanguinaria:

> Aprovechando de que el 29 de septiembre, fiesta de San Miguel Arcángel, era costumbre que indios y negros formasen comparsas, para las que amos y patrones les prestaban escopetas y sables, se proponían, a la vez que incendiar cuatro extremos de la ciudad y desbordar uno de los brazos del río, asesinar sorpresivamente en medio del barullo de las llamas y de la inundación al virrey y a todos los españoles. (Palma, 1961, serie VII, p. 585)

Palma hallaba en la escasa organización y falta de unidad las razones para que dicha sublevación no prosperase, pese a los ánimos encendidos y a contar con una extendida participación:

> El espíritu revolucionario se extendió al corregimiento de Canta y otros; y aunque vencidos en ellos por falta de armas y de organización, se reconcentraron en Huarochirí más da veinte mil indios decididos a combatir sin tregua […].
>
> Sin la anarquía (y aun la traición) en el campo de los sublevados, otro habría sido el éxito de la contienda. (Palma, 1961, serie VII, p. 585)

En “Los malditos”, Palma exhibe una perspectiva sentenciosa sobre las revueltas indígenas, aunque el propósito del texto fuera comentar diversos infortunios ligados a los pueblos de San Pedro-Mama y Sisicaya. El narrador comenta, por ejemplo, el descontrol

que azotaba a algunos virreinatos y cómo las tribus rebeldes se mantuvieron ajenas a la civilización, incluso avanzado el siglo XIX:

> A la vez, en todo el virreinato los indios hacían un supremo esfuerzo para romper el yugo de los conquistadores. Los araucanos se sublevaban en noviembre de 1599, y daban muerte al gobernador de Chile Oñez de Loyola. […] En el Norte, los gíbaros siguieron el ejemplo de los araucanos. Ambas tribus se hicieron temer de los españoles, y desde entonces llevan vida independiente y extraña a la civilización. (Palma, 1961, serie II, p. 238)

Sobre el caso peruano, explica el narrador que los levantamientos cobraron tal dimensión que hicieron temer a la autoridad española: "En Puno y en los Charcas las autoridades no descansaban en tomar medidas para estorbar la insurrección que amenazaba hacerse general en el país. […] Lima estaba en pie de protesta contra la usurpadora dominación" (Palma, 1961, serie II, p. 238). Aunque aparezca un atisbo de apoyo a la causa indígena, en la misma tradición, Palma tildó de "infausta" a la revolución liderada por el caudillo indígena José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II:

> Los adoradores de la cabra se trasladaron a la montaña de Chanchamayo, y sus descendientes formaron uno de los mejores y más feroz o feroces cuerpos del Ejército indígena que en 1770 siguió la infausta bandera del Inca Gabriel Túpac Amaru. Este les había ofrecido la reconquista de San Pedro-Mamá, cuna de sus abuelos y que representaba para ellos la suspirada Jerusalén de los judíos. (Palma, 1961, serie II, p. 237)

Palma solo hace una breve mención al ejército de Tupac Amaru para relacionarlo con la superstición andina y el culto pagano; de ese modo, deja entrever que estas creencias "erradas" sembraron la semilla de la revolución y el descontrol social. Recordemos que, para 1780, la tercera acepción de "errar" relaciona insurrección y

blasfemia, pues plantea la ruptura ante un orden jerárquico, regio o eclesiástico, al que se debe respeto (NTLLE, 1780, p. 423.2). El autor se posiciona contra la sublevación, y ofrece un retrato de líder y estratega indígena completamente opuesto al virtuoso Inca de sus relatos prehispánicos.

No obstante, en "El corregidor de Tinta", donde el escritor se enfrenta por segunda vez al reto de narrar uno de los momentos históricos más relevantes de la historia colonial, opta por un enfoque más abierto, aunque sin arriesgar demasiado. Presenta la revolución de Tupac Amaru como una respuesta justificada a los abusos coloniales y describe los "bárbaros horrores" perpetrados contra Túpac Amaru y sus adeptos:

> El 6 de abril, Viernes de Dolores del año 1781, cayeron prisioneros el Inca y sus principales vasallos, con los que se ejercieran los más bárbaros horrores. Hubo lenguas y manos cortadas, cuerpos descuartizados, horca y garrote vil. Areche autorizó barbaridad y media. (Palma, 1961, serie II, p. 687)

El narrador no resta importancia a los acontecimientos; por el contrario, expresa respeto sobre una revolución indígena que, según comenta, estuvo muy cerca de acabar con la Colonia: "No es del caso historiar aquí esta tremenda revolución que, como es sabido, puso en grave peligro al gobierno colonial. Poquísimo faltó para que entonces hubiese quedado realizada la obra de la Independencia" (Palma, 1961, serie II, p. 687). En su *Corona patriótica*, Palma (2021) expresó una posición semejante al decir, respecto de aquella revolución, que "la primera chispa había prendido" (p. 7), refiriéndose a que avivó los ánimos entre la población.

Para Portocarrero (2015), aquella indecisión sobre la revolución tupacamarista podría deberse a que el suceso resultaba extraño y ajeno a la realidad de Palma; sea como fuere, el crítico destacó el hecho de que aquel no le resta importancia en el proceso

emancipatorio (p. 124). Ahora bien, algo que Palma sí hizo para desvincular la sublevación con el presente político republicano fue otorgarle un carácter único e irrepetible debido al momento histórico en que tuvo lugar, pese a los sucesivos levantamientos indígenas que azotaron el país en décadas posteriores:

> Con el suplicio del inca, de su esposa doña Micaela, de sus hijos y hermanos, quedaron los revolucionarios sin un centro de unidad. Sin embargo, la chispa no se extinguió hasta julio de 1783, en que tuvo lugar en Lima la ejecución de D. Felipe Tupac, hermano del infortunado inca, caudillo de los naturales de Huarochirí. "Así —dice el deán Fumes— *terminó esta revolución, y difícilmente presentará la historia otra ni más justificada ni menos feliz*. (Palma, 1961, libro II, p. 687; nuestros subrayados)

Portocarrero (2015) vio, en este cierre, un sentimiento de culpa criollo, pero también una serie de prejuicios sobre la naturaleza del indio:

> Es evidente que Palma sabe muy bien que el mundo criollo fue cómplice de la explotación del indio. Pero guiado por los prejuicios de su tiempo piensa que los indios son una "raza abyecta", muy difícil de redimir. La Conquista los pasmó. Por allí la conciencia criolla tenía un flanco abierto: una irresuelta yuxtaposición de desprecio y culpabilidad hacia el indio. (p. 125)

Los sentimientos encontrados sumados a del disposición a vincularse con el descontento de la población indígena habrían llevado a Palma a no explayarse ni establecer relaciones entre la revolución y su presente convulso.

Cabe destacar que la revolución de Túpac Amaru fue también un renacer del arte incaico, como anticipamos líneas atrás. De hecho, fue el contexto más antiguo que se conoce de representación del famoso drama *Ollantay*, pieza insignia de la gran rebelión y el movimiento incaico que Valdelomar elogió en diversas ocasiones durante un nuevo

resurgir del arte incaico. Tras la derrota de la rebelión, la representación de la obra fue prohibida por exacerbar el orgullo indígena. Durante la República, el drama fue presentado a través de distintas puestas en escena. Palma, si bien se declaró un admirador, intentó desacreditar su valor como exponente de una auténtica literatura incaica en su texto *Ollantay*, publicado como parte de *Mis últimas tradiciones peruanas y Cachivachería* (1906):

> Si para constituir una literatura nacional bastarán la originalidad de imágenes, la traducción fiel de costumbres y caracteres y el trasunto del clima y del cielo bajo el cual se vive, preciso nos sería confesar que el drama *Ollantay* simboliza la poesía indígena en el Perú. Pero este tipo de poesía sería un trabajo de recopilación traducido al español sobre la base de transmisiones orales en quechua, lo que hace muy difícil catalogar a "Ollantay" como un verdadero ejemplo de "poesía indígena". Si el *Ollantay* (y perdónese lo que haya de presuntuoso en esto juicio) es la prueba testimonial que de esa opinión se me presenta, tentado estoy de sostener que la obra no del compuesta en época de los Incas, sino cuando ya la conquista española había echado raíces en el Perú. […]
>
> Otra de las circunstancias que me hace presumir que el *Ollantay* del escrito en el segundo o tercer siglo de la conquista, y por pluma entendida en la literatura de los pueblos europeos, es la de que ni los antiguos ni los modernos poetas que han versificado en quichua hicieron uso de la rima, ya fuese ésta asonante o consonante. Plumas muy autorizadas han sostenido que la rima no entra en la índole del quichua, y de ello dan prueba concluyente los *yaravíes*, versos esencialmente y populares. (pp. 464-466)

Así, pese a que el Inca Garcilaso había confirmado la existencia del género dramático entre los incas[94], Palma negaba la posibilidad de que el pueblo indígena hubiese

[94] El Inca Garcilaso (2009) explicó que, durante las fiestas solemnes, los incas representaban comedias y tragedias para exaltar las virtudes del Imperio. Los argumentos de los autos de las tragedias versaban sobre

poseído una literatura propia, sin la intervención española o criolla, de la complejidad narrativa y estilística del *Ollantay*. Además, recordemos que, tras la gran rebelión, se prohibió toda representación que pudiera exacerbar los ánimos nacionalistas de la población indígena. De ese modo, que Palma apoyara la teoría del origen colonial —a diferencia de Valdelomar, quien, como vimos en el capítulo 1, se decantó por el origen incaico— es coherente con los deseos criollos de tomar posesión de un arte andino y bloquear una prolongación cultural que agite el fervor de un nacionalismo indígena.

…

Según se desprende del análisis anterior, Palma se enfrentó al complicado tema de la rebeldía indígena desde la motivación de exaltar un espíritu de cohesión identitaria, motivado por la necesidad criolla de *ubicar* a los indios dentro de un esquema tutelar de "buen gobierno". Su acercamiento a las revoluciones estuvo mediado por la perspectiva nacionalista que le procuraron sus lentes románticos. Se rehusó a encarar su presente político y se sintió más cómodo alentando la perspectiva antihispanista en términos pasatistas, amplios y difusos, sin analizar el dolor humano real e individual producto de los abusos e injusticias. Según advirtió Lavallé (2018), esta posición ambigua se debería a una fluctuación entre dos sentimientos en su representación del indio rebelde post-Conquista: "El dolor de un pueblo oprimido y el indómito deseo de no aceptar la conquista extranjera" (p. 135). En cualquier caso, la rebeldía republicana del indígena queda reducida a la manifestación de una frustración histórica, a un tiempo cíclico que no conduce hacia ningún lugar. Por su parte, el carácter guerrero de los antepasados incas sirvió a los intereses criollos como el recuerdo de una nación unida, disciplinada y

hechos y victorias militares, hazañas de los Reyes pasados u otros acontecimientos que reflejaran la grandeza de los Incas. Los *harauicus* eran los encargados de componer piezas, así como de transmitirlas a sus descendientes por tradición (libro II, cap. XXVII, p. 120).

defensora de su territorio. De esa manera, el destino de la mayoría de los peruanos se limita a la obediencia y la instrumentalización cuando hace falta defender las fronteras del país, como ocurrió durante la Guerra del Pacífico. Nos quedamos con esta frase de Palma, en "Justicia y escuelas", que resume ambas posibilidades nefastas: "en las horas de paz rebaño esquilmable y en las horas de guerra carne de cañón" (1906, p. 413).

3.2. El héroe emancipado de Valdelomar: un artista indígena y errante

> "Porque hay quienes tienen otras leyes más allá de las leyes sociales, otros jefes que los de aquí abajo, y otros preceptos que los vanos preceptos inventados por los hombres" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 306)

La represión sobre el carácter insurrecto que impulsaron los intelectuales limeños en el siglo XIX fue perdiendo peso con la aparición de una nueva generación de pensadores contestatarios y provenientes de distintos puntos del país. El carácter conformista dejó de ser para Valdelomar aquella cualidad de obediencia colectiva para convertirse en uno de los mayores obstáculos en el desarrollo de una nación consolidada. Más aún, se convirtió en una preocupación habitual en los discursos nacionalistas y notas periodísticas del escritor iqueño, por medio de los cuales se esforzó por insuflar ánimos en un país que, bajo su juicio, carecía de una tradición de rebeldes de pensamiento o de acción (2001, tomo IV, p. 234). Como sentenció en su "Exégesis estética de *Panoplia lírica*", de 1917, la "sumisión mental" atraviesa la historia del Perú hasta configurar el carácter dócil de los peruanos en sus diferentes etapas, incluida la tan encomiada soberanía incaica:

> Estamos acostumbrados a obedecer por hábito; a humillarnos por atavismo; a adular por tradición: La sangre aborigen fue esclava de los Incas durante las centurias pre coloniales, esclava de los españoles durante el triciclo de la conquista y esclava de tiranuelos y soldados durante el incompleto siglo de la república. (2001, tomo IV, p. 233)

Entonces, las razones para no protestar ante los más graves abusos históricos se relacionarían con un exagerado sentido de obediencia y un servilismo interiorizado incompatibles con la lucha rebelde, ambas características que Palma concibió como la base misma de la exitosa organización incaica. Sin embargo, el escritor iqueño también

advertía de un segundo aspecto asociado al conformismo general, quizá una consecuencia lógica, que paralizaba a sus compatriotas en la defensa de sus derechos e ideales; se trata de una baja visión de futuro o pérdida de la esperanza. Así lo explicó en el mismo documento:

> No ha sido falta de ambiente ni la pequeñez del medio lo que ha hecho perecer a tales generaciones. Ha sido la falta de ideal, de voluntad y de orgullo; la falta de amor a sí mismos, de fe en el esfuerzo, de pertinencia en la acción; espíritus apocados y sumisos, incapaces de enfrentarse al Destino, *esclavos del convencionalismo social*; voluntades claudicantes, sin pasiones, sin virtudes y sin vicios, sin luchas y sin esperanzas, sin atrevimientos y sin locura, sin fe y sin abnegación. (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 234; nuestros subrayados)

Sin embargo, no se trataba solo de juzgar un fenómeno generalizado que envilecía el proyecto de patria; había que demandar un cambio inmediato entre una población "adormecida", y que todavía lidiaba con el pesimismo generalizado y la sensación de desamparo político que había dejado la Guerra del Pacífico. En sus "Ideales nacionales", Valdelomar hizo una sentida exhortación a los jóvenes peruanos a liberarse de las ataduras que consideraba deshumanizadoras a través de la toma de consciencia y la educación, ya no por parte de un gobierno paternalista, sino por la propia voluntad del pueblo:

> Queremos ciudadanos libres, no queremos miserables esclavos; queremos una Juventud que proteste y no una juventud que adule; queremos hombres, no carneros; queremos un Perú donde los hombres sepan ahorcar tiranos y destrozar oligarquías […]. Queremos redimir a nuestro pueblo por medio de la escuela y del libro y no por medio del alcohol y la chicha […], que sean altivos e insolentes, y no de esos tres millones de indios

> degenerados, desgraciados que se arrodillan, inclinan la frente y besan el látigo que enrojece sus carnes. (2001, tomo IV, p. 438)

En ese sentido, el intelectual distinguió entre la esclavitud física y la moral que deriva del gamonalismo instituido:

> En el Perú hay dos clases de esclavitud: la esclavitud física, los esclavos cuya vida y hacienda pertenecen al gamonal; y la esclavitud, mil veces más repugnante, la esclavitud moral que consiste en el servilismo y en el sometimiento, en la abdicación del orgullo y de la altivez, de la rebeldía y del honor. (Valdelomar, 2001, tomo IV, pp. 429-430)

Para revertir el servilismo como signo de la sociedad peruana, el escritor apostó por un doble empeño intelectual que se distribuye a lo largo de sus discursos, crónicas y cuentos: mejorar la imagen del idealismo rebelde por medio de la gestación de un nuevo ideal de artista nacional, y ampliar el viejo concepto de "laboriosidad" —que exploramos en el capítulo 2— hacia el plano intelectual para convertirlo en eje del crecimiento nacional en pos de la edificación de una "patria obrera" y reaccionaria. Ambos aspectos se sostienen, según desarrollaremos a continuación, en que el artista comprometido y rebelde es el verdadero héroe nacional, y en que el Ande es la fuerza motriz de una estética propia y revolucionaria.

3.2.1. La invención artística, un valor nacional

Sin detenerse a reflexionar demasiado sobre los temores de una posible insurrección indígena[95], Valdelomar recondujo la figura del peruano rebelde para dotarla de idealismo heroico, y recuperar la capacidad de contar su propia historia y reproducir

[95] La defensa de Valdelomar del rebelde contemplaba la rebelión de Túpac Amaru II, a la cual consideró como una "insolente audacia gloriosa" (2001, IV, 433); no obstante, sus energías estuvieron puestas en construir un héroe distinto, mesocrático y soñador, que se oponga al paradigma de nación cerrada y jerárquica.

su propio arte. Por ello, este héroe nacional tiene mayor destreza intelectual que ímpetu combativo. Surge de la visión de futuro y el temple de espíritu de un país predispuesto al idealismo, porque, desde la concepción del escritor iqueño, "los pueblos que producen los grandes héroes […] son los pueblos que piensan, los que aman, los que sueñan" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 533).

El arte, según dictan las ideas del intelectual inglés Thomas Carlyle, se convierte en el espacio de gestación de "el verdadero tipo del héroe" del escritor iqueño (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 546). No se trata, sin embargo, de un artista cualquiera, sino de "un abnegado, un héroe, un mártir" (2001, tomo IV, p. 566). Sobre esta vocación particular, apuntaba Valdelomar que "es necesario el sacrificio de San Antonio en el desierto, es menester desprenderse de toda vana preocupación, de todo frívolo temor, de toda frágil empresa" (2001, tomo IV, p. 239). De ese modo, la grandeza de este artista no se mide por su aceptación o popularidad, sino por lo mucho que aquel se aleja de la multitud y se adentra en el desierto de lo inexplorado, incluso cuando esta experiencia lo transforma en un sujeto incomprendido por las masas:

> A medida que el artista es más grande, más lejos ha de hallarse de la multitud, de igual manera que los astros más grandes se hallan más lejos de la Tierra. A medida que el artista es más persona se diferencia más de la multitud, y es más incomprendido, de igual manera que las leyes fundamentales de la Naturaleza se revelan más tardíamente a los hombres. A medida que haya en un artista mayor dosis de divinidad tiene que estar más cerca de lo misterioso que de lo vulgar. (2001, tomo IV, p. 240)

En esa medida, la construcción del artista innovador de Valdelomar requería revertir la imagen negativa de la rebeldía en su medio, percibida, según expresó en uno de sus discursos, como "casi un crimen, algo que no se concibe, que desconcierta y

sorprende" (2001, tomo IV, p. 235). El autor distinguió entre el sujeto rebelde y "la mediocridad ambulante" (que incluye a los artistas imitadores); asoció a este último grupo con una necesidad de propiedad y dependencia colectiva que les impide comprender el deseo de libertad y desposesión de los espíritus más elevados. Bajo este esquema de pensamiento, la mediocridad, vista como complaciente y gregaria, estaría reñida con la soledad del rebelde (o el desierto del artista): "[los mediocres] no podrán jamás vivir solos, con su espíritu y sus ilusiones, no podrán tener nunca el valor de sí mismos ni la viril audacia de desafiar al Destino" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 235). El rebelde, por su parte, es aquel que ha ganado a pulso el derecho de libertad y no se deja intimidar por amenazas de orfandad:

> […] se ha forjado en el dolor de una trágica soledad, cuando se ha sido pequeño y débil, cuando el espíritu se ha fortalecido en una lucha perpetua, cuando no se ha recibido una palabra de confortación, cuando no se ha encontrado cobija, entonces se puede estar solo. Los que no deben su prestigio ni a un apellido social ni a un círculo ni a un caudal […] tienen el derecho de ser libres, autónomos, orgullosos y rebeldes. (2001, tomo IV, pp. 235-236)

Así, el sentimiento de desamparo, que aparecía en las *Tradiciones* de Palma como una sombra al acecho de cualquiera que se alejase del esquema de tutelaje, se convierte en las páginas de Valdelomar en una condición admirable del *héroe autodesplazado* de todo centro de poder —en el caso peruano, de las normas que articulan el pensamiento criollo hegemónico y su elitismo intelectual— para habitar un desierto de incertidumbre. Este líder disidente, basado en el trinomio héroe-artista-rebelde, sería imposible de disuadir por las altas esferas de su sociedad, porque no se puede "devolver" a algún sitio, amenazar con la pérdida del lugar social o castigar por blasfemia, tal y como pretendía

Palma en su discurso; el rebelde que crea Valdelomar está "desubicado" por elección y necesidad, no por imposición.

3.2.2. El artista peruano: auténtico y errante

Entonces, la búsqueda de lo desconocido aparece como el estado natural del genio que rompe con las convenciones o que, sencillamente, carece de un auténtico legado. Pero este artista, para adquirir la heroicidad definitiva, no solo debe sublevarse contra las reglas del mundo conocido, sino que es responsable de guiar a su pueblo hacia un nuevo estado de las cosas o pacto social. Según analizó Mizubayashi, respecto de *Las ensoñaciones del paseante solitario* de Rousseau (1986), el "solitario que se arranca voluntariamente de su grupo de pertenencia, la élite cultural de su tiempo", para sumirse en un estado de "errancia elegida" se verá, tarde o temprano, embargado por una "voluntad de terminar con la estructura de poder establecido y, sobre todo, con los hombres que la encarnan" (2019, pp. 96-97). Sin embargo, este ímpetu disruptivo no sería más que un tránsito hacia una nueva vida en comunidad. Como continuó desarrollando el crítico japonés en su análisis, "la errancia del paseante solitario desemboca más tarde en un pequeño proyecto de agrupación social. En efecto, él se atribuye el lugar del instigador o el ordenador de un nuevo tipo de sociedad" (Mizubayashi, 2019, p. 97)[96]. De ese modo, el impulso inicial de separación y ruptura del personaje que se aleja de lo convencional desemboca en un nuevo deseo por asumir el rol de "legislador en la aparición de una minisociedad feliz" (2019, p. 95).

Valdelomar descubrió ese mismo potencial reestructurador en el artista peruano. Ello lo llevó a sostener que "solo puede haber una élite directora y esa élite la formamos

[96] En el libro, Mizubayashi (2019) narra una secuencia de hechos del libro de Rousseau (1986) a través de la cual el narrador interviene en la dinámica grupal de unos niños y convierte su paseo, inicialmente solitario, en un gesto político elegido, un "gesto de ruptura" del orden normal de las cosas (p. 97).

nosotros, los artistas" (2001, tomo IV, p. 321). Su fe en un arte "rebelde" se sostiene en la idea de que el artista debe ser un guía y sacerdote que crea nuevos caminos para su patria, acorde a su ideal del artista como un "obrero de pensamiento". Pero este ejercicio requería abandonar la idea del parnaso intelectual que habían aprovechado las élites criollas. Aunque se caracterizaba por ser uno de los más grandes estetas de su época —y él mismo insistiera en dar una imagen de altivez acorde a su seudónimo, "Conde de Lemos"—, Valdelomar concebía la humildad, el esfuerzo y el desapego como algunos de los más grandes atributos del artista:

> Al Olimpo nacional, para ser ungido, es menester llegar con *ropaje moral de franciscano pauperismo*, bajos los ojos e inclinada la cerviz, la voz apagada y las manos en actitud de madonna bizantina: esto cuando no es preciso portar en las espaldas encorvadas el hato de leña que llevaban para ser recibidos por el soberano, los peregrinos, pedigüeños y cortesanos, en los dorados tiempos de la gentilidad, hasta los radiantes Incas […]. (2001, tomo IV, p. 233; nuestros subrayados)

Asimismo, Valdelomar planteaba que, para que un artista logre desempeñar aquella función mesiánica en la sociedad de su tiempo, su obra debía ser transmitida por él mismo, sin la necesidad de mediadores culturales que atenten contra la autenticidad del arte, tal y como se esforzaron en hacer los intelectuales criollos. De ese modo, Valdelomar sugirió que corresponde al artista andino expresar su cultura y narrar su propia historia para preservar la natural e intransferible tristeza de "esa raza melancólica y doliente" (2001, tomo I, p. 288), cuyo dolor adjudica, entre otras razones, a un sentimiento de destierro: "Y parece escucharse en esas armonías dolorosas, la voz del pobre indio desheredado que nos dice: Yo era el único dueño de este imperio, […] yo os he dado patria y os pido ley" (2001, tomo I, p. 292).

En medio de sus elogios a las nuevas tendencias artísticas y recientes rescates culturales —a los que hicimos referencia en el capítulo 1—, Valdelomar halló al "artista verdadero" que, muy posiblemente, inspiró al músico errante incaico de *Los hijos del Sol*. Se trata del compositor, musicólogo e integrante de la directiva de Asociación Pro-Indígena Manuel Alomía Robles. El intelectual peruano escribió una semblanza plagada de elogios hacia su arte y figura, con motivo del estreno de su ópera *Illa-Cori (o la conquista de Quito por Huayna Cápac)* en Buenos Aires, en la cual lo celebra como un auténtico heredero de los incas y evocador del pasado glorioso:

> Es un esfuerzo verdaderamente laudable y patriótico, pues trata de reconstruir un pasado que es nuestro pasado, una historia que [es] nuestra historia, y el recuerdo de una sociedad en la que todo respira glorias, evoca grandezas, exhala poesía, de una sociedad y de una civilización que cada día se conoce, y se hace más grande y más artística. (Valdelomar, 2001, tomo I, p. 267)

No se trataría de un talento aislado, sino del mayor exponente de un arte que Valdelomar llegó a considerar el gran género nacional. Puede resultar llamativo que un narrador y dibujante pondere la música por sobre otra forma de expresión artística; sin embargo, el intelectual iqueño encontró en la música andina el signo perdurable de la cultura peruana, debido a una extraordinaria fuerza evocadora, así como a una gran capacidad para transmitir una "verdad andina" que soporte el paso de los siglos. Así lo hizo saber al dirigirse a los asistentes al concierto:

> Ningún dolor es comparable al dolor de la música incaica. Allí revive, como lo vais a sentir, todo el Pasado de oro y luz, la pompa de los templos y de los palacios, el ritmo de las danzas y de las naciones ancestrales. (Valdelomar, 2001, tomo I, p. 292)

Como parte del género, los instrumentos de viento ostentarían el mayor poder alusivo. La quena, ese "divino y sencillo instrumento incomparable", es para Valdelomar el vehículo certero de "todo el dolor de una raza sentimental y tierna, humillada y doliente"; así como un medio de remembranza a través del cual "los indios descargan todas sus amarguras añorando los felices días en que el sol era el padre de la raza y que en la felicidad abría sus blancas alas sobre la paz del mundo" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 442). De igual modo, por medio de la flauta, resonaría la melancolía andina por los siglos de vasallaje:

> Allí en la flauta del pobre indio estalla el dolor inolvidable de la conquista, el llanto por la heredad perdida, por la familia asesinada y por los dioses ofendidos; allí en esa música que vais a escuchar los indios habían presentido la esclavitud de cuatro siglos y su vida errante[97] y angustiosa. (Valdelomar, 2001, tomo I, p. 292)

Sin lugar a duda, aquellas certezas sobre la música andina otorgan al personaje del músico errante y a su instrumento de viento, como la mejor arma contra el olvido, una mayor dimensión frente a cualquier otro artista peruano en la obra de Valdelomar.

Además de ver en Alomía Robles a un talento musical excepcional, el escritor halló en él —y este es un aspecto que nos interesa destacar— a un artista errante que "ha visto casi todo al Perú" (2001, tomo I, p. 266), y que, gracias a sus peregrinaciones, poseyó el vínculo de los antiguos habitantes del Perú con el territorio:

> Es necesario haber sentido todo eso, haber orado con la Naturaleza, haber oído a los abuelos las tradiciones del oro y los milagros de la grandeza. Hay que saber de los jardines del inca magnífico, donde, como en los cuentos aladinos, las plantas, las flores y los frutos

[97] Notamos que, en esta cita, Valdelomar retomó el sentido de "errante" como desplazado que analizamos en el capítulo anterior.

> eran de oro; hay que saber de las fiestas imperiales donde se pisaba hierbas perfumantes; de los templos del sol formados en oro; hay que saber de los templos del sol formados en oro y piedras preciosas, de las fortalezas ciclópeas, admirables, y de los muertos jardines; es necesario todo esto para comprender la fuerza evocadora de la música de Robles. (2001, tomo I, p. 261)

De hecho, Valdelomar cerró su discurso en el concierto refiriéndose al músico peruano como un artista que seguiría fiel a ese destino haciendo honor a sus antepasados poetas del Imperio, pues "irá por el mundo cantando sus canciones como los antiguos *arabecus* de los incas" […]. Se marcha con su gran ensueño en busca de su gran ideal, porque ha sentido revivir en su alma de los abuelos que le impulsa" (2001, tomo I, p. 294). Así, el compositor de *El cóndor pasa* personifica el ideal del artista peruano que abre nuevos senderos estéticos a través de una errancia creadora; representa el arte antiguo de su patria; y reconfigura su presente a través de una invocación pasatista que no es nostálgica, sino resucitadora.

3.2.3. El músico errante de *Los hijos del Sol* y los caminos del arte original

Además de ser un creador abnegado y poseedor de un talento prodigioso, el personaje del músico errante aparece en los cuentos incaicos como el melancólico observador del destino de los incas y un intervencionista sagaz que comunica a través de su música. Pese a estos atributos que lo coronan como el ideal de artista de Valdelomar, aquel no cristaliza en una caracterización cerrada y unívoca. A través de un diálogo evidente con los ensayos sobre estética del autor, el personaje, y todo aquello que lo rodea, nos ofrece pistas sobre los caminos que conducen a una obra representativa e imperecedera.

El personaje lleva por nombre variaciones de la construcción quechua *Llacctan-Nac*, que significa "sin patria"[98], como un modo de aludir a un *desarraigo esencial*. Aparece en cuatro relatos distintos que se entrelazan en sus tramas y lo sitúan en diferentes fases del Imperio Inca imposibles de abarcar para un simple mortal; estas van desde el reinado del segundo gobernante del Cuzco, el Inca Sinchi Roca, hasta los tiempos de Atahualpa. Primero, en "El alma de la quena", Yactan-Naj es un músico que encandila al Inca Sinchi Roca con los sonidos de su quena; este le ofrece permanecer en su palacio, pero aquel le pide por merced la libertad de errar sin faltar a las leyes de los incas. En segundo lugar, "El alfarero", quizá el cuento más didáctico de Valdelomar en torno a la figura del artista, relata el encuentro entre el músico Yactan-Nanay y el artesano Apumarcu, ambos artistas separados de la sociedad, pero con enfoques de creación distintos. Luego, en "Los ojos de los reyes", Llajtan Naj, el músico errante, ya famoso entre los incas por aquellos tiempos, hace una breve aparición para despertar ímpetus viajeros en el noble Sumaj Majta. Por último, en "El cantor errante", Llaktan Nanay, considerado un "divino errante", aparece ante el noble guerrero Chasca para hablarle sobre la profunda melancolía que lo impulsa a vagar.

Ahora bien, no nos vamos a aproximar a los cuentos como instancias independientes, incluso cuando algunos de ellos se publicaron por separado; respetaremos el universo incaico interrelacionado que construye el escritor, por lo cual proponemos un análisis a partir de los tres aspectos que propician el estado de errancia en el artista-héroe:

[98] Aguirre Morales también se percató de este uso ambivalente de una construcción que debiera significar "sin patria"; aclaró, para el caso de "El alfarero", que Valdelomar habría querido escribir "*Llactan-Nacc*" en lugar de "*Yactan-Nanay*" (Aguirre, en Valdelomar 2014: 326). Además, en el cuento "Los ojos de los reyes", el mismo narrador nos confirma esta hipótesis de una bifurcación narrativa de un solo personaje: "el músico errante, sobre el cual, cada cacicazgo y hasta cada *ayllo* se había hecho una leyenda" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 339).

la libertad como búsqueda permanente, los dos estados del artista genial frente a su medio, y el propósito social e histórico de la errancia.

3.2.3.1. La libertad fundamental del artista, una búsqueda incesante

Por medio de un giro a la emblemática figura del errante condenado —que construyó en cuentos como "El pastor y el rebaño de nieve" o "Chaymanta Huayñuy", como analizamos en el capítulo anterior—, Valdelomar creó a un errante con el don de cautivar a su paso, pero que elige siempre la libertad estético-ideológica del artista rebelde. En principio, "El alma de la quena" es el cuento que reproduce los inicios de la leyenda del músico errante y, por tanto, el que aborda con mayor detenimiento el anhelo de errancia o de libertad fundamental del artista. El personaje se construye en oposición al líder más convencional. A través de un juego de opuestos, el narrador enfrenta a los personajes del Inca Sinchi Roca y al del músico errante Yactan-Naj por medio de la dicotomía esclavitud-libertad; paradójicamente, el gobernante es el esclavo, y el indio es el amo del valle y de la naturaleza.

Si bien el Inca exhibe el poder de los grandes líderes ubicado en la terraza de su palacio, el encuentro entre él y el músico errante lo enfrenta a un don desconocido que rehúye a todas sus riquezas y posibilidades como emperador. El encuentro se produce durante la puesta del sol, mientras el Inca observa a la deidad incaica —acto que implica una trasgresión a las leyes de los incas[99]— desde su terraza elevada y su castillo carcelario

[99] Cabe destacar que, según dejó sentado el Inca Garcilaso (2009), el acto de mirar directamente hacia la divinidad solar se consideraba ilícito entre los incas; sin embargo, encontramos un antecedente en la obra del mismo cronista cuando el Inca Huayna Cápac intuye al dios cristiano. Por medio de un sistema de preguntas y respuestas, dirige la siguiente conclusión a un sacerdote y tío suyo:

> Pues yo te digo que este Nuestro Padre el Sol debe de tener otro mayor señor y más poderoso que no él. El cual le manda hacer este camino que cada día hace sin parar, porque si él fuera el Supremo Señor, una vez que otra dejara de caminar, y descansara por su gusto, aunque no tuviera necesidad alguna. (libro IX, cap. X, p. 470)

El Inca Garcilaso (2009) interpretó este episodio como el mayor testimonio de que el gobernante poseía la

(Valdelomar, 2001, tomo II, p. 318). Durante ese momento de serenidad, Sinchi Roca expande su consciencia y se vuelve capaz de percibir la melodía del errante al mismo tiempo que contempla su imperio como si lo viera por primera vez:

> El noble monarca se levantó. Pausadamente miró desde la terraza la Ciudad Imperial. Abajo se extendía la población con sus templos y sus palacios. Luces rojas marcaban el lugar de las cuatro plazas y los cuatro caminos. Al frente se elevaba el Coricancha, guardado por Huillac Humus y guerreros nobles, y dentro dormía el divino tesoro de la imagen del Sol, ante la doble fila de los áureos cuerpos de los Emperadores.
>
> Delante se distinguía la Intipampa rodeada de los palacios de los nobles, y junto a la Gran Plaza, y frente al Amarucancha, el templo de los acllas elevaba sus herméticos muros de piedra. A la derecha, rodeando la plaza de Cuntisuyu, se hallaban las cárceles, detrás del río; y antes de él, a poniente, los canchones reales; al lado opuesto estaban los cuarteles, los hospicios, los bramadores para las bestias indómitas y algunos palacios de los nobles. Y más allá de las murallas, el valle fértil dormía bajo el cielo tranquilo de esa noche azul, mientras la Luna dejaba caer sus rayos misteriosamente y una brisa perfumada ascendía hasta ella desde la tierra silenciosa. Grave, sentóse el Inca sobre su trono de palma negra incrustado de oro. (Valdelomar, 2001, tomo II, pp. 318-319)

Sin embargo, el Inca no es todavía capaz de descifrar si la "divina música" proviene de un ave o de un humano, tampoco si es alegre o triste:

> Era un sonido mezcla de alegría y dolor, como un dulce reproche, como una queja musitada en voz baja, notas que envolvían el espíritu, que se filtraban como un puñal en

comprensión necesaria para ser evangelizado: "Por este dicho y otros semejantes que los españoles oyeron contar a los indios de este Príncipe, decían que si alcanzara a oír la doctrina cristiana, recibiera con mucha facilidad la fe católica, por su buen entendimiento y delicado ingenio" (libro IX, cap. X, p. 470). De ese modo, al recrear la observación del Sol por parte del Inca, podría existir en Valdelomar la intención de enfatizar que Sinchi Roca había adquirido una cierta capacidad que le permitió conocer no al dios católico sino a la música divina del errante, encumbrado como otra forma de deidad creadora.

> los nervios, que avivaban recuerdos insepultos y dolores que el tiempo no había podido cubrir, a cuyo conjuro morían en los labios las palabras, en los ojos nacían lágrimas y en el alma honda sed de tristeza. ¿Era un ave? ¿Era un hombre? […].
>
> Es tan divina esa música, Pachacamac, respondió Coya Cimpu, que no parece el canto de un hombre ni el sonido de una quena. Se diría que es un ave que viene a llorar bajo la luna. En estas noches vienen, desde las lejanas montañas profundas, aves raras a poblar los jardines del palacio. Yo he visto ayer una avecilla, roja como una herida, posarse en los maizales sagrados […]. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 318)

Guiado por una avaricia y unos apegos que distan de la benevolencia con que Palma retrató a los Incas, Sinchi Roca intenta poseer el talento del artista como si se tratase de otra de sus muchas riquezas imperiales: "Si fuera un hombre el que toca esa música, me gustaría tenerlo en el palacio; si una ave, en mis jardines..." (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 319). Tras descubrir que la música proviene de un súbdito, no escatima en ofrecimientos con tal de *poseer* una música tan maravillosa como única:

> El Inca, tu padre, quiere serte favorable: el hijo del Sol te dará lo que quieras. Pide. Desde hoy vivirás en mi palacio y en mis jardines, donde tu alma olvidará tu dolor y tu quena alegrará el castillo. Tocarás en la quena. ¿Oyes? ¡Voy a hacerte feliz! […] Te daré siervos, te ennobleceré, podrás acercarte a mi trono y marchar en mi comitiva. Tendrás trajes suaves de alpacas tiernas y siervos que colmen tus deseos. Pero tocarás la quena... (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 320)

Dentro de esa separación entre el espacio de "seguridad" y el de lo indómito, representado por la naturaleza salvaje y la oscuridad de la noche, el artista errante tiene la opción de permanecer en la comodidad del castillo y bajo las órdenes del monarca, lo cual conlleva disfrutar de los privilegios de servir al Inca con su arte. No obstante, el narrador no solo deja claro que el artista no debe ceder ante el poder, sino que además es

capaz de negociar con él dada la supremacía que le confiere su talento. A cambio de seguir ofreciendo su música al mundo, el artista hace un pedido especial al Inca que infringe las leyes de su imperio: *errar* con absoluta libertad. Así expresa su solicitud:

> Me dejarás siempre correr el Imperio, pasar de las fronteras, ir por las comarcas, errar por todos los caminos. Ordenarás que nadie me cierre el paso y que nadie en tu reino me impida tocar la quena. Hazme creer que el mundo es mío; y sabiendo que mi vida te pertenece, hazme creer, ¡oh Viracocha!, que puedo entregarla al dolor. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 321)

Recordemos que la pertenencia al sistema de trabajo y de vida de los incas era, más que una necesidad, una obligación para los súbditos del Inca, quienes, como anotaba el Inca Garcilaso (2009), "no caminaban por su gusto y contento […] sino por orden del rey o de los curacas" (libro V, cap. IX, p. 225), según desarrollamos en el capítulo 2.

El artista no buscaría su libertad por capricho. Como planteó Mizubayashi (2019), el "desapego voluntario" es parte de la definición del artista o el intelectual (p. 89). Así mismo, su condición de creador le demanda experimentar una melancolía fecunda y vivir cerca de la naturaleza, verdadero centro de poder para Valdelomar y entorno desde el cual el artista puede ocupar el lugar que le corresponde como intermediario entre el Inca y la divinidad:

> ¡Padre mío, padre mío! ¡Déjame ir por el mundo!... Yo cantaré canciones al Inti en tu nombre. En los árboles más gruesos grabaré tus insignias y en las piedras más enhiestas pondré tus colores. Cazaré murciélagos para tu manto imperial, enseñaré a decir tu nombre y a repetir tus hechos a los guacamayos, a las kalla y a los uritu, y ellos esparcirán tus hechos en la espesura de la selva, donde no se oye la voz de tus arabecus, al amanecer de cada día, cuando el Sol, tu padre, asome... (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 321)

Entonces, el gobernante reconoce que el artista no puede quedar atrapado en su palacio como un pájaro enjaulado al cual oír cantar cada día; solo puede servir al Inca desde su propia libertad, atributo indispensable para su melancólica interpretación. Por ello, acepta la petición: "Eres y no eres de mi reino. Ve por el mundo, Divino errante. Lleva esta insignia del Inca para que nadie se oponga a tu marcha. Es una pluma de mi diadema... Vé... ¡Yma sumac yaqui!" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 321). El Inca reconoce en el músico una condición indefinida, que es y no es de su reino; de someterlo perdería a un artista excelso. En lugar de retenerlo, le entrega una pluma que lo consagra como un ave libre para recorrer el mundo. De ese modo, el artista se ubica por encima de las leyes, y del sistema de vida y de trabajo de los incas; se corona como el verdadero líder.

3.2.3.2. Dos estados del artista genial: el insilio y la errancia

Pero ¿qué hace tan especial el arte del músico andino? ¿Cuál es ese atributo único que conmueve al Inca? Para conocer el proceso creativo del artista-héroe y sus caminos de un arte original, conviene analizar el cuento "El alfarero", donde el músico errante pone en debate sus ideas sobre el arte y contrasta su proceso artístico con otro artista apartado del Imperio, el alfarero Apumarcu.

Inicialmente, el artesano pasa por un alma inocente que se aparta de la civilización para crear: "Vivía fuera de la ciudad, en una cabaña. Los camayoc habían acordado no ocuparse de él y dejarlo hacer su voluntad inofensiva para el orden del Imperio" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 323). El verdadero corte entre el artista y su pueblo ocurre cuando el heredero del rey es enviado a su taller como aprendiz y descubre una estatua del demonio que lo horroriza. Entonces, el mismo artista, probablemente decepcionado ante la recepción de su obra y su talento, decide vivir, al igual que el cantor errante, "libre

como un pajarillo" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 324). La llegada del músico errante quiebra la soledad de Apumarcu, pero le regala un hermano, un alma semejante con la cual convivir en franciscana comunión. Sin embargo, la distancia entre ambos personajes se refleja en sus modos de experimentar la relación entre el arte y la naturaleza.

Yactan, el músico errante reconoce el carácter divino del arte de Apumarcu cuando este le ofrece el rostro reconstruido de su amada muerta. Entonces, Yactan no duda del poder de Apumarcu, a quien reconoce como "más grande que el Sol", ya que mientras que la divinidad se la llevó, el artista la ha hecho revivir para siempre (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 325). Apumarcu, por su lado, confiesa sentirse "desgraciado y pequeño", debido a que no logra reproducir la naturaleza en su completo esplendor:

> – Yo siento que algo me falta... Yo siento un ansia inexplicable en mi alma... Yo siento que hay algo que yo podría hacer y sé que podría ser feliz... Tengo un incendio en el alma, veo una serie de cosas pero no puedo expresarlas. Tú sufres y cantas en la antara tú dolor y haces llorar a los que te escuchan, pero yo siento, veo, imagino grandes cosas y soy incapaz de realizarlas. ¿Sabes? Yo quisiera pintar la vida tal como la vida es. Yo quisiera representar en un pequeño trozo lo que ven mis ojos. Aprisionar la naturaleza. Hacer lo que hace el río con los árboles y con el cielo. Reproducirlos. Pero yo no puedo; me faltan colores, los colores no me dan la idea de lo que yo tengo en el alma. He ensayado con todos los jugos de las hojas a reproducir un pedazo de la naturaleza, pero me sale muerto. No puedo hacer la alegría del bosque, ni la azul belleza del cielo, ni puedo hacer una sonrisa, sino en el tosco barro. ¿Tú no crees que se puede hacer otra naturaleza como la que se ve?... Los hombres del Imperio no comprenden esto. El barro es tosco; yo puedo hacer todo con el barro, pero ¿cómo haría yo a un hombre que pensara, cómo pondría en su cara la palidez del insomnio?... ¡Ah, cuán desgraciado y pequeño soy hermano!... (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 325)

Yactan Nanay ofrece a su compañero una lección de humildad cuando le responde desde un estado de serenidad: “El crepúsculo sólo lo puede hacer el Sol, hermanito. ¿Por qué te empeñas en igualarlo? ...” (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 326). Al mismo tiempo, permite a Apumarcu exteriorizar el origen de su angustia, un anhelo creador que compite con la naturaleza: “Yo quiero hacer lo que hace el Sol, lo que hace el día, lo que hace la naturaleza” (tomo II, p. 326). La frustración del alfarero solo aumenta tras aquel episodio y deriva en un estado de máxima angustia que lo empuja a acabar con su propia vida, pese a que Yactan lo había estado ayudando a encontrar semillas y otros insumos para lograr su empeño de copiar los colores de la naturaleza:

> Entonces, como poseído de una fuerza extraña, empezó a restregar febrilmente contra el muro los diversos colores, y en su rostro iba creciendo una extraña fiebre, y trabajaba cálidamente y seguía copiando la luz y el paisaje que por la ventana veía. De pronto se detuvo. Faltaba algo, un algo sólo, un tono, un color que él no tenía; ¿cómo hallarlo? Sacó un cuchillo de chilliza y apasionadamente se cortó el puño y surgió la sangre con el agua de un vaso y vio el color que le faltaba y siguió poniendo las notas hasta que cayó exánime sobre su lecho.
>
> Cuando Yactan-Nanay volvió, encontró a Apumarcu tendido sobre el lecho, la sangre coagulada y morada había hecho un pequeño lago en la tierra, y en el muro vio el paisaje de la última tarde. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 326)

Tras ser testigo del sacrificio de Apumarcu, Yactan-Nanay halla refugio en su música: “Besó su frente y llorando, tocó a sus pies la canción del crepúsculo […]. Y siguió tocando, tocando, hasta que la noche cayó, como una sola sombra inerte sobre el mundo silencioso” (Valdelomar, 2001, tomo II, pp. 326-327). Apumarcu, como Baltazar Gavilán, “escultor de la muerte”, sucumbe presa de su obsesión por alcanzar una obra

"perfecta"[100]. Y no es que el arte de esculpir representase un talento inferior para Valdelomar. Decía el autor, en *La ciudad de los tísicos*, que el modelado en arcilla fue una de las manifestaciones más importantes del arte prehispánico:

> Estos hombres del Gran Imperio del Sol, no tuvieron pinturas, ni libros, ni monedas, no tuvieron teatro, de manera que sus pensamientos, sus deseos, sus creencias, sus amarguras, su alma toda la pusieron en sus huacos.
>
> Estos objetos de arcilla son, pues, obras de filosofía, piezas estatuarias, lienzos heráldicos, libros de historia. (Valdelomar, 2001, tomo II, pp. 87-88)

Para Luis Alberto Sánchez (1987), el relato permite reflexionar acerca de la relación entre dos modalidades de creación y sus diferencias en el acercamiento a la naturaleza desde una concepción modernista:

> Tanto Apumarcu como Yaktan Nanay pretendían, cada cual por sus propios medios, forma y sonido, escultura y música, retratar e interpretar a la naturaleza, lo que coincide también con la aspiración de Valdelomar, quien define el arte, en una de sus neuronas, como la versión subjetiva de la naturaleza. (p. 554)

Sin embargo, creemos que esta representación dual no se restringe a la reflexión sobre los aciertos y defectos en ambos procesos, sino que evidencia la preferencia del autor por el método de Yactan-Nanay. Veamos en qué se apoya esta hipótesis. Primero, Apumarcu, el alfarero, es un artista ermitaño y misántropo que modela desde un anhelo artístico personal y desprecia a quienes no comparten su perspectiva. Se enfrenta con

[100] Según relata Ricardo Palma (1961), en su tercera serie de las *Tradiciones*, Gavilán se dedicó a la escultura en el Convento de San Francisco, donde se escondía de la justicia para no cumplir condena por haber cortado las trenzas de una mujer. Sin embargo, alcanzó el reconocimiento en toda la ciudad, lo que despertó el interés del virrey Marqués de Villagarcía. Este le hizo el ofrecimiento de devolverle su libertad si esculpía la estatua ecuestre de Felipe V. La escultura fue su propia imagen de La Muerte. Palma relata que fue tal la fuerza expresiva de esta obra que una noche Gavilán se asustó tanto al verla que se desmayó y murió (pp. 554-555).

soberbia e impaciencia a la naturaleza que desea asir, por lo cual cae presa de una inquietud que no respeta los tiempos de la intuición. Lo que en un inicio es superioridad artística deviene, poco a poco, en un estado de *insilio* (o viaje hacia adentro de uno mismo) que lo aleja tanto de la sociedad que rechaza como de la naturaleza que desea captar; se convierte en un ser asocial, un rebelde sin más causa que satisfacer sus propios caprichos.

Aquel destino trágico conecta con las propias preocupaciones de Valdelomar sobre las perspectivas del artista genial en el contexto capitalista, al cual se le exige justificar su lugar en la sociedad. Según explicó Miguel Tudela, el insilio es más que un estado de soledad, pues revela la angustia del individuo frente a la capacidad del sistema "de engullir y digerir hasta las alternativas al mismo que se ofrecen, integrándolas en su lógica mercantil" (2020, p. 84). El crítico se apoyó en las ideas del filósofo y sociólogo Herbert Marcuse, quien planteaba que este sistema prometía tanta libertad que acabó por impedir la libre manifestación de una voluntad individual:

> Los derechos y libertades que fueron factores vitales en los orígenes y etapas tempranas de la sociedad industrial se debilitan en una etapa más alta de esta sociedad [...]. La libertad de pensamiento, de palabra y de conciencia eran [...] esencialmente ideas críticas, destinadas a reemplazar una cultura material e intelectual anticuada por otra más productiva y racional. Una vez institucionalizados, estos derechos y libertades compartieron el destino de la sociedad en la que se habían convertido en parte integrante. La realización anula las premisas. (Marcuse, 1972, citado en Tudela, 2020, p. 84)

De ese modo, la construcción del alfarero que sucumbe ante la angustia creativa expresa, en cierta medida, la frustración del artista moderno ante el llamado constante a justificar su lugar en la sociedad, así como el valor de su obra en un medio que tiende a

la producción acelerada y masiva, mientras aquel pretende descubrir una verdad estética y distanciarse de lo anterior. Es la tragedia del artista que desdeña el sistema, pero no consigue liberarse de la expectativa y la competición; siente la necesidad de renovar la escena artística, pero no respeta los elementos que participan de un proceso creativo[101].

Yactan-Nanay, en cambio, personifica el ideal valdelomariano del artista-obrero al servicio de los demás, ya sea para asistir a su amigo artista a encontrar nuevas tonalidades o para compartir su música durante su largo peregrinaje. Representa la libertad productiva del artista; es un rebelde que desempeña una función dentro y fuera de los límites sociales. Si retomamos la ecuación estética con la que Valdelomar medía el sentimiento artístico en su artículo de 1916, Arte = Naturaleza x Conciencia, la verdadera lucha del artista-héroe no es defender una posición ni una perspectiva estético-ideológica. Su batalla es por reproducir, más allá de instrumentos y de escuelas, una verdad de la naturaleza:

> Y así como la vida necesita una seguridad filosófica, el arte necesita una coronación definitiva. Están agotadas todas las escuelas, trillados todos los caminos, fatigados de monotonía todos los hombres. El arte es para nuestras inquietudes, incompleto. Todo lo que ha realizado el anhelo creciente de la Humanidad en el arte no solo no ha superado, pero ni siquiera ha igualado a la Naturaleza. Hay una gran desproporción entre esta y el arte que la representa o interpreta (2001, tomo IV, pp. 141-143)

El músico errante obra en el cuento como un vehículo de la naturaleza, el cual capta e interpreta sus estados a través de un viaje paciente, humilde y constante, como ocurre durante aquel crepúsculo que vela la muerte de Apumarcu y que el músico no hace

[101] Estos son, precisamente, los aspectos que hicieron dudar a Valdelomar sobre el potencial innovador del futurismo, como vimos en el capítulo 1.

más que acompañar con su música. Sobre este aspecto, expresó Valdelomar, en su *Exégesis estética*, que la verdad de la naturaleza hay que salir a buscarla[102]:

> La Naturaleza es una especie de laberinto en cuyo corazón está la Verdad Esencial. Para llegar al fondo, para poder obtener una pequeña visión del alma íntima de la Naturaleza, es menester la consagración total de una vida, la gimnasia perpetua de un espíritu y la fuerza ingénita de una intuición. La verdad constatada por el espíritu es la ley. (2001, tomo IV, p. 240)

En el ensayo estético *Belmonte, el trágico*, donde el intelectual peruano detalló con gran meticulosidad el proceso que atraviesa el genio artístico, tomó como eje central la relación entre la naturaleza y el artista a partir de la premisa de que toda obra de arte es parte de la evolución de un ciclo rítmico. Según la idea de unidad en la que se basa el análisis, la obra genial alcanza tres ritmos asociados a los de la naturaleza: natural (naturaleza espontánea), inteligente (naturaleza interpretada y "embellecida por la razón") y supremo (naturaleza que se revela en su "intensa verdad pavorosa") (Valdelomar, 2001, tomo IV, pp. 33-34). Bajo esa lógica, un artista puede llegar a crear una obra inteligente por medio de "la orquestación del ritmo natural" (técnica, tiempos, compases), pero solo el artista genial obtiene la "creación de nuevas proporciones rítmicas" (2001, tomo IV, p. 32) y abre nuevos senderos artísticos. Así lo describió el autor:

---

[102] Esta idea de la errancia que emprende el artista asociado a un estado de dinamismo, no de aislamiento contemplativo, aparece en las crónicas de Italia (1913), respecto del proceso creativo de dos artistas visuales modernos considerados innovadores por Valdelomar. En alusión al arte pictórico del español Enrique Serra, sostuvo el escritor iqueño lo siguiente:

> La vida estática estaba bien para una época en la cual no había libros ni periódicos: hoy se tiende al dinamismo, la Humanidad se agita febrilmente en pos de una verdad definitiva, y nace en nosotros la necesidad de un nuevo sentido que excite la imaginación, pletórica de viejas sensaciones. (Valdelomar, 2001, tomo I, p. 341)

Asimismo, se refirió al fotógrafo Gustavo Bonaventura, quien abandonó la vida convencional para abrazar su destino artístico: "Vagó por los campos en el crepúsculo y en las noches de luna perdíase en la campiña romana" hasta robarle "una verdad a la naturaleza" (2001, tomo I, p. 327).

> La obra genial es, ante todo, inusitada. Es un valor desconocido y nuevo que debe, desde luego, sorprender, es decir, aunque ella se inicia dentro de un ritmo preexistente, la idea se revela de pronto y produce como un salto desde el ritmo conocido hasta ir a detenerse, pasando por espacios insospechados, en el punto de un ritmo nuevo que desde entonces se fija, descubriendo una nueva escala, un camino nuevo, un nuevo pasaje con su extensión y su horizonte. (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 41)

No obstante, dado que la naturaleza se muestra como "una vasta sinfonía" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 31) con capacidad infinita de ofrecer nuevas verdades, el artista atraviesa un viaje tan gratificante como angustioso. De mantener el temple, y no sucumbir ante el estado de enajenación o pérdida de la intuición (insilio), como el alfarero[103], el artista genial puede ostentar el poder creador de los dioses, según la lógica que articula el autor en su ensayo estético:

> Él verá y constatará todos los ritmos existentes y ante ellos tendrá aquella trágica angustia que se traduce siempre en una sed perpetua de algo nuevo, en una perpetua ansia, en un dolor perpetuo. El artista genial querrá crear nuevos ritmos, querrá establecer con los valores existentes, nuevas proporciones; y querrá fijar las leyes inmutables de los ritmos nacientes. *Poseerá la facultad de los dioses y será creador*. (2001, tomo IV, p. 31; nuestros subrayados)

Así, mientras que otros personajes de *Los hijos del Sol* desafían al dios Sol desde un lugar de venganza, el artista errante es capaz de convertirse en un líder magnífico, en

[103] En su ensayo "Los ideales de la estética moderna", Valdelomar (2001) hizo referencia a tres ritmos: interno, externo y "huésped desconocido" (tomo IV, p. 542). Este último, que toma prestado el concepto de Maurice Maeterlinck, se asemeja al sentido de la intuición. Aparece como un guía interno que acompaña la empresa solitaria del artista genial. Aunque no es exclusivo del genio, es él quien lo mantiene vivo y despierto, a diferencia de la mayoría de las personas (tomo IV, p. 39). La pérdida de este guía en la conciencia del genio creador, como le habría ocurrido al alfarero, produce un desconcierto tan terrible que "estalla la anarquía mental de la locura" (tomo IV, p. 41).

un verdadero y divino "hijo del Sol", porque, como expresa Valdelomar en su ensayo, el genio inspira tanto respeto como los gobernantes incaicos:

> […] el artista genial lleva en sí condiciones extrahumanas y divinas. […] ante el genio nosotros nos paralizamos, sobrecogidos, y nos ponemos, obligadamente, de rodillas. El artista produce simpatía; invita a la fraternidad; el genio produce asombro, temor, inspira un profundo respeto, nos da, como el firmamento constelado, la sensación de nuestra verdadera y exacta pequeñez. *El genio es para los hombres, lo que era el Inca en los tiempos dorados de la gentilidad: algo soberbio, magnifico, luminoso, que se aceptaba sin reparo y con una íntima y fresca complacencia espiritual*. (2001, tomo IV, pp. 31-32; nuestros subrayados)

De ese modo, Yactan-Nanay se convierte en aquello que Apumarcu ansiaba ser y no podía: un dios creador. Yactan-Nanay recuerda a su compañero artista aquel potencial cuando lo compara con el culto solar de los incas: "Eres más grande que el Sol" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 325)[104].

3.2.3.3. El errante y su "glorioso peregrinaje": la trascendencia de un arte original

Pese a su estado de errancia vinculado a la búsqueda continua de la naturaleza y sus misterios, el artista-héroe de Valdelomar no renuncia a su labor social. Por medio de un proceso que contempla el dolor y la renovación de un ideal de futuro, el genio crea un arte individualista de alcance colectivo que confronta al pueblo con su sombra histórica.

[104] Valdelomar también equiparó al artista con el Sol fuera del contexto andino en su texto "Brillantes inconexiones estéticas":

> Yo quiero tomar al artista como un ser semejante al sol. El sol es un símbolo del artista. Como el sol, el artista es luminoso y radiante, como él tiene una luz propia inextinguible que lo consume. Como el sol, tiene el artista sus exaltaciones y depresiones. Como el artista, el sol se deja ver en el ocaso o en la aurora. […] Como el artista, el sol es admirado y deseado cuando ha desaparecido; sin embargo, él alimenta al universo y sin sus rayos no podría fecundarse el gran espíritu universal. (2001, tomo IV, p. 321)

Aquel que conoce el arte del errante le entrega a este una parte de sí mismo y pasa a integrar las filas de su séquito rebelde. Así se compone lo que el escritor iqueño denominó, durante sus discursos nacionalistas, un "glorioso peregrinaje" (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 307). Decía Valdelomar sobre el artista verdadero que, cuando él consigue sacar a la luz una pieza extraordinaria, coherente con un ideal artístico, "ahí sí podemos seguirlos a nuestra guisa. Entonces los hombres —espectador, crítico, observador— formamos una especie de cortejo que sigue al espíritu del artista y lo acompaña desde cierta distancia" (2001, tomo IV, p. 42).

No se trata, sin embargo, de un cortejo adormecido: el artista calma la angustia al tiempo que despierta pueblos a su paso. De hecho, Valdelomar viajaba a dar conferencias por ese motivo, pues él mismo equipara sus discursos a las canciones de un artista errante: "¿Qué decían mis canciones? Pocas palabras: Patria, Amor, Arte, Belleza, Dios… […] estas palabras que yo cantaba para ennoblecer mi angustia y para hacer fecundo mi dolor, *han despertado a veinte pueblos*" (2001, tomo IV, p. 382; nuestros subrayados). De esta manera, a través de sus conferencias por el país, el escritor iqueño se elevó hasta el lugar de su personaje legendario y, cual guía errante de su patria, trazó un camino que invitaba a su pueblo a reconectar con lo esencial: "La naturaleza me hizo nacer un día para que yo fuera su intérprete" (2001, tomo IV, p. 415). La clave, señaló, es dejarse llevar por las "ondas errantes y misteriosas":

> A medida que nos alejamos de lo carnal, de lo frágil, de lo perecedero, nos acercamos más a la íntima sustancia de las cosas. Para alcanzar ésta, la más importante de las victorias, son buenos todos los caminos de perfección. Es menester que una fuerza culmine sobre nosotros mismos, porque ella será la antena que nos comunique con las ondas errantes y misteriosas (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 239)

Como figura indefinida y fuera de toda convención, el artista errante de los cuentos incaicos convoca a un público capaz de conectar con su obra y compartir un dolor fecundo. A diferencia de un poeta del imperio, que principalmente cantaba las glorias de los Incas, el artista fuera de los márgenes es un genio que desconcierta porque confronta a su público con la historia de su estirpe. Así se aprecia en el relato "El cantor errante", donde el artista se convierte en un puente histórico que conecta naturaleza y civilización. El músico errante activa una sensibilidad, hasta entonces desconocida, en el guerrero Chasca gracias a su música evocadora:

> A medida que Chasca avanzaba, lo envolvía sin quererlo, esa música evocadora, inconsciente; evocaba el indio guerrero sus pasados dolores y sus lejanas y tristes alegrías esfumadas ya; veía pasar sus años de niño, jugando en los moldes de tierra junto al arroyo que humedecía la heredad; veía desfilar con sus padres a sus amigos niños, luego su ingreso en la Escuela de las Armas, su viaje en los ejércitos del Cuntisuyu y con el noble Huayna-Cápac, sus hazañas guerreras, sus títulos, dados por el Inca, de general del Imperio, sus amores muertos, sus riquezas amontonadas, sus mujeres olvidadas o muertas y sus setenta raymis noblemente llevados y respetados en el Imperio. El nunca se había acordado de su vida pasada. Tenía el presentimiento del futuro, mas ahora ese sonido de flauta lejana, en una noche de sacrificio a la Luna, en medio de un campo silencioso y grande, le hacían pensar y le obsesionaban. (Valdelomar, 2001, tomo II, pp. 349-350)

Este inca guerrero está privado de pasado (como los indios de la República), pero gracias al encuentro con la naturaleza personificada en el errante —que evoca, a su vez, la reunión entre arte y guerra con que Valdelomar asoció al pueblo incaico— alcanza una consciencia histórica que lo aleja del plano mitológico. El cantor errante se presenta a sí mismo como un puente temporal entre el pasado y el futuro de los incas. Esto ocurre lejos

de la ciudad regulada, justo antes de que Chasca localice el famoso puente de mimbre de los incas (2001, tomo II, pp. 352-353), símbolo de poder y civilización.

Sin embargo, el abandono del camino no tendría que vivirse con temor, porque, según destacaron Quintana y Gilard (2020), la errancia conecta al sujeto con un estado de transcendencia:

> [La errancia] ya no definiría el espacio de una amenaza física y/o ontológica sino al contrario, abriría un espacio de serenidad, vagabundeo y meditación. Negarse a "entrar en vereda", para usar una apropiada metáfora espacial, significaría abocar a un bienestar individual prometedor de mayor emancipación colectiva. (p. 5)

Alexandre Lamounier (1997) describió muy bien este espacio intermedio físico y temporal compartido por cualquiera que se cruce en el camino del errante:

> El espacio intermedio corresponde en realidad a un tiempo intermedio, una temporalidad que podría describirse como flotante. Este tiempo flotante es el momento de mirar la historia, donde *el errante cuestiona el pasado al mismo tiempo que reflexiona sobre su futuro cercano*. El errante desaparece, se calla, se entrega a la experiencia del mundo, por eso no puede haber errancia inmóvil. (p. 20; nuestros subrayados)

Con todo, el artista, original y rebelde, no solo encandila a su paso a través de un arte que recoge una cierta verdad de la naturaleza, sino que también se convierte en catalizador del dolor colectivo, y renovador de la curiosidad histórica y cultural. Esta experiencia de contagio la experimenta, también, el príncipe Sumaj Majta en "Los ojos de los reyes", quien, con tan solo conocer la leyenda del músico errante, siente resucitar sus ímpetus viajeros, sueña con otras formas de vida y de creencias, y se siente atraído hacia lo desconocido:

> Hacíase narrar siempre aquella doliente historia del Llajtan Naj, el músico errante, sobre el cual, cada cacicazgo y hasta cada ayllo se había hecho una leyenda. Él habría querido ser como aquel artista que recorría el Imperio por gracia del Inca, cruzando solo con su quena las montañas impenetrables, que según decían, había ido por países desconocidos, donde los hombres tenían otros dioses, practicaban otros ritos, habían otras costumbres, hablaban otro idioma; y cuyas mujeres eran blancas como las chachapoyas. Así se adormecía el noble señor, hasta que, llegado el crepúsculo, entregaba su alma al loor del Sol. (Valdelomar, 2001, tomo II, pp. 339-340)

Ello es posible porque la errancia, más allá de vislumbrar un ideal, abre el camino hacia un potencial utópico y revoluciona el espacio de lo conocido, según advirtió Emilie Ieven (2017):

> Ce potentiel de l'errance —qui réside selon moi dans la capacité qu'a ce mouvement à remettre en question les manières de se rapporter à l'espace— n'est pensable que dans la mesure où l'on explicite le lien fondamental entre espace et utopie. En effet, l'utopie, qu'il s'agit ici de penser non plus en tant que société idéale, mais en tant que potentiel ou puissance de rupture et d'interrogation, me semble avoir comme condition de possibilité l'ambigüité spatiale qui la constitue et qu'elle travaille. (p. 9)

Para finalizar, hallamos un correlato entre estas ideas y la interpretación que hizo Valdelomar de una leyenda incaica llamada "Rumi Yuyaymanak", la cual relató en su discurso titulado "El espíritu de una raza moribunda" de 1912. En él, el escritor exaltó la intuición del hombre andino y su curiosidad ante los fenómenos de la naturaleza, aspectos que siguió desarrollando en sus cuentos incaicos. Cuenta la historia de un inca pastor que observaba con melancolía los fenómenos de la naturaleza, pues deseaba conocer el mensaje del agua del río, el de la lluvia y el del viento. El narrador comenta que el anhelo del pastor estaba motivado por una "preocupación por lo desconocido" y un "extraño

presentimiento" compartido por los incas (Valdelomar, 2001, tomo I, p. 289). Tras compartir la leyenda, Valdelomar estableció una continuidad de carácter entre los melancólicos habitantes del antiguo Perú y los nuevos artistas que siguen trasmitiendo aquella tristeza con su obra, de modo que el pasado revive para hablar "de vuestro muerto amado, vuestros antiguos dolores, las pasadas tristezas y los ideales marchitos" (2001, tomo I, pp. 290-291).

…

Desde una postura opuesta a la de Palma, Valdelomar encontró en la rebeldía un valor antiguo y fundamental para la consolidación de una República independiente, aunque escaso en una conciencia peruana reprimida por un sistema colonial que perdura a través de sus estructuras. El escritor concebía el estar situado como el síntoma de no hallar un espacio preexistente desde el cual ser; por ello, buscó reactivar el espíritu adormecido del pueblo peruano dando vida a un rebelde legendario, el músico errante. La rebeldía innata del artista original eleva al personaje andino a una condición de divinidad y creador de nuevos mundos, y ofrece a su público una experiencia semejante a la que experimentan los personajes de Chasca y Sumaj Majta: reflexionar sobre el pasado y soñar con lo desconocido. Como heredero legítimo de una antigua estirpe guerrera, intuitiva y descubridora de nuevos sistemas de reglas, la función del artista genial peruano es ejercer el liderazgo heroico que Valdelomar (2001) destina solo a los espíritus rebeldes. No en vano el escritor caracteriza al Antiguo Perú, antecedente de una nueva nación, como un pueblo de "poetas y guerreros indómitos" (tomo I, p. 288).

4. Mujer y errancia. El lugar de la peruana andina en el proyecto de nación

> "¿Quién ha de detener nunca su mente para contemplar a la pobre mujer solitaria, huérfana y errante que sin asilo, se lanza al océano embravecido?" (Matto de Turner, 1917, p. 87)

Clorinda Matto de Turner llegó a sostener, en su "Discurso en el Ateneo" (1985), que la mujer representa la columna vertebral de la nación, pues sobre ella recae el peso de la educación cívica y moral de un país; de la solidez familiar; y, en última instancia, del equilibrio de todo el aparato social, dado que la mujer "impulsa el carro del progreso" (Matto de Turner, 1902, p. 246). Adentrarse en el debate sobre el rol de la mujer en la nueva nación peruana nos enfrenta, como se desprende de aquel alegato, a la herencia de discursos esencialistas basados en la ideología de la domesticidad; a la urgencia de que todos los peruanos *participen* empujando económica y moralmente el país; y a la lucha de las mujeres por adquirir un merecido reconocimiento en el proceso de edificación de la nación peruana. A ello se añade la búsqueda de ficciones locales sobre una feminidad maternal para un pueblo con sentimientos de *orfandad* y abatido por las constantes crisis. En conjunto, son aspectos que dirigieron a los intelectuales peruanos de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX hacia una misma pregunta: ¿hasta qué punto puede incursionar la mujer en el espacio público sin perder sus atributos femeninos tradicionales, es decir, sin dejar de ser el soporte maternal de una patria peruana todavía en desarrollo?

Por tradición, la mujer ha pertenecido al ámbito privado, que alude, sobre todo, a lo doméstico. Como expresa María de los Ángeles Cantero (2007), pese a que se modificaron las actividades permitidas o prohibidas a lo largo del tiempo, el lugar que "correspondía" a la mujer parecía ser invariable:

> Tanto en su infancia como en su madurez, fuese joven o vieja, casada o soltera, la mujer tenía asignado un sitio para el desempeño de sus labores. Porque lo esencial en el

> pensamiento de los siglos que van del XVII al XIX era que "la mujer ideal" debía asumir que en el hogar se hallaba "su lugar en el mundo". (párr. 142)

No obstante, el espacio público se fue convirtiendo, tras la Independencia, en un anhelo un tanto impreciso para ella, que, a veces, se relacionó con la educación; otras veces, con la libertad a través del trabajo remunerado; y, en un plano ideal, se perfiló como el camino hacia la verdadera ciudadanía. Como es lógico, en un contexto en que se exalta la figura del "ángel del hogar", y el concepto de "mujer pública" aparece como sinónimo de prostituta —"errante" o "vagabunda" si lo llevamos a nuestro terreno semántico (1846, NTLLE, p. 465.1) —, hacerse un lugar entre lo público estuvo sujeto a la puesta en duda de la dignidad y la moral de la mujer. Ya lo había expresado Mary Louise Pratt (1993), en su artículo "Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX", cuando advirtió que las mujeres del periodo se vieron por lo general desplazadas hacia lugares marginales y/o ambiguos (p. 54). En el presente capítulo, nos centraremos en analizar de qué manera afectan todas estas ideas de alcance social e individual a la percepción de la mujer indígena en las respectivas ficciones indianistas de Palma y Valdelomar, considerando que se trata de un sujeto doblemente subalterno en el marco de un esquema de poder que somete a las mujeres e instrumentaliza a la población indígena.

4.1. La imagen de la mujer indígena en las *Tradiciones*: mediadora por el bien común o condenada errante

Las *Tradiciones peruanas* suman numerosas protagonistas a sus páginas; sin embargo, rara vez estas mujeres logran esquivar los estereotipos de la época. La mayoría destaca por su belleza, su frivolidad y su emotividad; otras pocas, por un carácter e intelecto que las torna varoniles a los ojos del tradicionalista (Cuder, 2018, p. 102). Esta tendencia a la mistificación del género es ciertamente reprochable en un contexto en que, como destacó Portocarrero (2015), existía una importante resistencia femenina contra el patriarcado colonial (p. 99). De hecho, Palma sostuvo una estrecha amistad y un gran intercambio intelectual con algunas de las escritoras que rompieron un molde establecido por el poder hegemónico para ejercer la intelectualidad y ensayar nuevas formas de autorrepresentación, como Eduarda Mansilla, Teresa González de Fanning, Juana Manuela Gorriti, Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera[105]. Además, debemos subrayar que algunas de ellas pusieron bajo el foco el tema de la mujer errante como parte de su denuncia. Por ejemplo, Gorriti (2006) plasmó su propia experiencia viajera en el personaje de Laura, quien, en *Peregrinaciones de un alma triste*, dice padecer de "la enfermedad del Judío Errante: tiene que estar en movimiento continuo para evitar la reaparición de sus síntomas" (pp. viii-ix). Por su parte, Matto de Turner reprodujo la figura del *flâneur* para convertir a los personajes femeninos de sus novelas en paseantes que se apropian del espacio público[106].

[105] De estas amistades, se conserva una extensa correspondencia donde Palma intercambia reflexiones sobre variedad de temas relacionados a la literatura, la política, la esfera privada, entre otros temas. Para profundizar en este aspecto, recomendamos revisar el texto de la reconocida estudiosa Graciela Batticuore, "La vida en las cartas: Ricardo Palma entre escritoras" (2018).

[106] A esta notable presencia femenina en el universo literario del escritor podemos sumar el hecho de que fue su propia abuela quien le transmitió muchos de los relatos populares que inspiraron sus célebres tradiciones (Cuder, 2018, p. 19).

El universo femenino al que Palma dio forma en las *Tradiciones peruanas*, incluso cuando da vida a mujeres seductoras y sagaces, tiende a alentar la creencia de que la mujer pertenece al ámbito privado y sus acciones en el núcleo familiar repercuten en el bienestar de su sociedad. Como parte de esta visión esencialista, las acciones de la mujer andina son las que se juzgan con mayor severidad. En el mejor de los casos, que suele coincidir con el periodo incaico, el personaje se limita a procurar el bien común de su pueblo y guiarlo como madre protectora, siempre dentro de términos estrictos que circunscriben su capacidad de desplazamiento (real y simbólico) en el Incario; en el peor, es representada como parte de una masa trabajadora desprovista de virtudes, aspiraciones y posibilidades de movilidad social dentro de la estructura colonial. En cualquiera de los casos, la mujer andina se perfila como un sujeto *destinado* a orbitar un centro de poder que opone los valores de una feminidad decimonónica al riesgo permanente de caer en conductas inmorales, de convertirse en una errante o vagabunda.

4.1.1. Mujeres públicas, mujeres privadas. La ideología de la domesticidad cuando el país demandaba trabajadoras

Antes de analizar las tradiciones que involucran a mujeres andinas, es necesario revisar en qué consiste esta división fundamental entre lo público y lo privado, y sus implicaciones en los discursos identitarios de América Latina. Rocío Roncal Ramírez (2012), a través de su tesis doctoral sobre el espacio público y privado en la narrativa femenina latinoamericana del siglo XIX, explicó que la educación de la mujer fue un tema muy presente en la agenda de los intelectuales latinoamericanos del periodo. En respuesta a discursos y medidas ineficaces por parte de las instituciones políticas y gubernamentales, aquellos redirigieron la discusión hacia el plano cultural por medio de la literatura y el periodismo. En el caso concreto peruano, estos discursos se centraron

—como era el caso de Palma— en reconvertir a las mujeres en madres que debían ser educadas para ejercer una influencia positiva en sus hijos y, de ese modo, redundar positivamente en su sociedad (Roncal Ramírez, 2012, pp. 17-19).

Partamos del combustible que encendió los debates en el siglo XIX sobre cómo debe ser la educación de las mujeres: la ideología de la domesticidad. En palabras de Roncal Ramírez:

> [La ideología de la domesticidad es] una vertiente de la ideología burguesa y a la vez uno de sus pilares más fuertes, […] pues determina una variedad de actitudes y prácticas relacionadas a la familia, la crianza y educación de los hijos y la función de la mujer en la esfera doméstica. (2012, p. 14)

Para Marina Becerra (2011), los orígenes del trinomio mujer-madre-esposa en que se sostiene dicho pensamiento tiene que ver con el auge de la burguesía y los estatutos civiles basados en el código napoleónico de 1804, cuando la maternidad se asumía como inherente a la mujer, y perpetuaba las nociones más hegemónicas de la mujer abnegada, compasiva y sumisa. De ese modo, "maternidad" equivalía, en su sentido más tradicional, a mantener a la mujer dentro del ámbito privado (Becerra, 2011, pp. 66-67). A ello se sumó una mirada cientificista que intentaba justificar tal hipótesis:

> En esa época, la invocación a la naturaleza constituía una de las argumentaciones "científicas" más eficaces para la producción social de lo masculino y lo femenino. A través de la naturalización de las construcciones imaginarias, se construyó el ideal de mujer como equivalente a la madre, apelando a una objetividad incuestionable —la naturaleza— que oculta los fundamentos históricos, en el mismo acto en que se presenta lo existente como "lo natural". A través de esta operación basada en la violencia simbólica

> se construyó — y se construye— lo femenino como esencia, y además, esa esencia estaría dada por la maternidad. (Becerra, 2011, p. 68)

Con el refuerzo del arquetipo del "ángel del hogar", la representación simbólica más popular de la ideología, las nuevas naciones hispanoamericanas circunscribieron la participación de la mujer en la esfera pública. Ello se percibe a través de prácticas como la restricción al derecho de la propiedad privada o la insistencia por secularizar el matrimonio para que el gobierno pudiera obtener un mayor control sobre las relaciones de género dentro de las familias (Roncal Ramírez, 2012, p. 18)[107]. Surge, entonces, una paradoja: la mujer latinoamericana "producía" ciudadanos para las jóvenes naciones, desde su posición de madre y esposa, pero estaba desprovista de derechos ciudadanos. A partir de las ideas de Dora Barrancos, Becerra (2011) explicó que la exaltación de la maternidad se convirtió en una suerte de resarcimiento ante dicha contradicción:

> La exclusión sobre la que se sostenía la hegemonía patriarcal, que había sido perfeccionada durante el siglo XIX con la configuración de la familia nuclear y la reclusión femenina en el espacio privado, implicó movimientos compensatorios hacia las mujeres. Estos movimientos eran visibles, entre otras formas, en la celebración de la figura de la madre. (p. 68)

De hecho, la imagen de la madre adquirió nuevas dimensiones en la región cuando llegó a ser equiparada, en combinación con las creencias católicas, a la virgen María. Este gesto consolidó la separación simbólica entre la pureza y la ligereza moral de la mujer a través de la separación tan perdurable en América Latina entre la santa y la prostituta, la

[107] Si bien el gobierno de Ramón Castilla, en 1857, tuvo un intento destacable por reformar la educación femenina, "no significó un cambio sustantivo en relación con políticas de gobiernos anteriores, y se continuó reforzando la permanencia de la mujer en la esfera doméstica" (Roncal Ramírez, 2012, p. 21).

misma que los creadores mexicanos supieron explotar tan bien a través de su literatura y cine[108].

Antes de que las mujeres pudieran pronunciarse por medio de una proclama intelectual, Francisco González Vigil y Mariano Amezaga fueron dos personajes claves en el debate nacional sobre las posibilidades que tenía la mujer de incursionar en el ámbito público sin perder su dignidad, según ha estudiado Maritza Villavicencio (1992). El primero defendía la ideología de la domesticidad con la publicación de su texto "Importancia de la educación del bello sexo" (González Vigil, 1858, citado en Villavicencio, 1992), donde argumentó la pertinencia de mantener a la mujer bajo el control masculino debido a su significación para la familia y la sociedad; al mismo tiempo, advirtió sobre los peligros a los que se la exponía en una alianza entre la Iglesia y el Estado. Mariano Amezaga fue otro personaje fundamental dentro del pensamiento liberal; sin embargo, a diferencia de González Vigil, él sí llegó a proponer el ingreso de la mujer, aunque solo de clases bajas, al ámbito público. En sus ensayos publicados en 1864, "Instrucción de la mujer" y "La educación de la mujer", sacó a relucir la necesidad de mejorar el sistema educativo para propiciar un mayor acceso a puestos públicos de trabajo (Villavicencio, 1992, pp. 39-44). Como explica Roncal Ramírez (2012), el contraste entre dichas propuestas evidencia las contradicciones entre el ideal de mujer del pensamiento criollo de élite y la realidad de un país demandante de trabajo femenino (pp. 21-24).

[108] Para Julia Tuñón, quien ha estudiado en profundidad las tipificaciones femeninas en el cine mexicano, estas parecían provenir, por lo general, de "un arquetipo nutricio [...] de índole opuesta: la que devora o la que alimenta; la que quita o la que da" (1998, p. 81). Con ello, se fijó la preferencia por dos personajes femeninos básicos en el imaginario popular: la prostituta (o, en términos de Octavio Paz, en su reconocida obra *El laberinto de la soledad* (1950), la "chingada"), y la madre abnegada (redimida del pecado original, idealizada y sin sexualidad).

Ocurre que la noción de "ángel del hogar" carecía de sentido para la mayor parte de la población femenina fuera del grupo minoritario de la elite de poder, pues resultaba inviable que la función de la mujer se limitara al rol de madre ejemplar y educadora de los futuros peruanos en un contexto donde el trabajo femenino dejaba de ser un tópico de tertulia intelectual para convertirse en una necesidad social (Roncal Ramírez, 2012, p. 44). Al llegar la década de 1870, con la crisis financiera por la deuda externa y la Guerra del Pacífico, las mujeres experimentaron la urgencia de convertirse en proveedoras de sus familias. En particular, la guerra precipitó que se desdibujen los límites entre lo público y lo privado en el día a día del país[109]. Más allá de sus orígenes sociales, las mujeres peruanas demostraron una gran capacidad para vivir con independencia de la sujeción masculina, pese a que esta suficiencia no fuera reconocida por un discurso que insistía en negarles derechos civiles (Roncal Ramírez, 2012, pp. 44-45), y una literatura que se esmeraba por retratarlas como bellos y delicados "ángeles del hogar".

4.1.1.1. "La pluma y la aguja no se excluyen": la voz de las intelectuales

En este contexto, las mujeres intelectuales alzaron su voz dentro del debate y pugnaron por un lugar, por primera vez en la historia del país, en un ambiente cultural dominado por hombres. Predominó un discurso común que abogaba por la educación femenina —aspecto que Palma también defendió—, aunque no necesariamente se coincidiera con los objetivos de dicha formación. Desde un pensamiento todavía con fuertes tintes conservadores, Carolina Freyre "intentaría probar que su quehacer era totalmente compatible con el rol tradicional de la mujer: al comenzar su lectura con una

[109] Inclusive, las mujeres de las clases más elevadas, tras la pérdida de sus fortunas y la muerte de los hombres de sus familias, se vieron obligadas a dejar a un lado los prejuicios de la época sobre el trabajo y ejercer alguna labor remunerada, la mayoría de las veces a través del magisterio (Villavicencio, 1992, p. 124), posiblemente la única ocupación con la que mantenían cierta dignidad bajo la mirada de la ideología de la domesticidad.

escena ideal bosquejada a la escritora componiendo sus textos junto a la cuna del hijo al que cuidaba" (Batticuore, 1999, p. 310). En pocas palabras, la educación de la mujer se convertía en un medio a través del cual poder perfeccionar sus funciones como madre y esposa. Teresa González de Fanning, desde una perspectiva más audaz y que abrió paso a nuevas voces intelectuales, propuso una completa participación de la mujer en el ámbito público a través del trabajo, y adjudicó cierta frivolidad a la realidad doméstica. Ello se debe a que concebía la educación como un vehículo para participar en la esfera pública a través del ejercicio del trabajo remunerado, y no solo para mejorar la vida de esposos e hijos (Roncal Ramírez, 2012, pp. 30-32).

Clorinda Matto de Turner —autodenominada "afectísima discípula" de Ricardo Palma[110]— luchó arduamente por la participación de la mujer en los procesos de modernización de la nación peruana a través de una vida y una escritura siempre comprometidas con los derechos de las mujeres y de los indígenas[111]. Aunque en su obra ficcional oscilara en cuanto al grado de cuestionamiento de los roles tradicionales femeninos, tuvo claro que la mujer debía participar en la sociedad industrial. En su discurso "Las obreras de pensamiento", formuló el surgimiento de una "patria industrial", donde "trabajan millares de mujeres productoras no solo dan hijos a la patria, sino, prosperidad y gloria" (1902, p. 250). En su última obra publicada, *Viaje de Recreo*, se decantó por una posición intermedia, dado que su perfil de mujer trabajadora se combinó con una cierta defensa de la figura del "ángel del hogar", al expresar que era deseable una educación moral impartida por una figura a la que denominó "madre institutriz"; de ese

[110] Como indicó Francesca Denegri (2020), la falta de trabajo y dinero por cuestiones de género está muy presente en el intercambio que Matto de Turner sostuvo con Palma. La autora, incluso, se animó a pedirle apoyo para conseguir trabajo, como en una carta de 1883, a través de "una clásica movida en la que se trenzan retóricamente el lamento del subalterno con el reclamo del agente" (p. 22).

[111] Como deja ver Thomas Ward (2010), la intelectual ejerció un feminismo antirracista, a través del cual la búsqueda por la libertad de la mujer estaba estrechamente ligada a la lucha por la justicia de las minorías étnicas.

modo, los colegios y universidades pasarían a desempeñar un rol formativo complementario (Matto de Turner, 1909, pp. 134-135). Así, la intelectual que más cerca estuvo de Palma propuso una difícil conciliación entre la vida pública y privada desde un discurso feminista, antirracista y panamericanista que comprometía a las mujeres de todo el continente con sus deberes económicos y educativos en pos de una "fraternidad armónica" (Ward, 2010)[112].

…

Como hemos podido comprobar, se trata de un debate plagado de matices y tensiones. Aunque solo hemos presentado una parte muy pequeña, es suficiente para entender que la mujer peruana atravesaba una doble crisis identitaria a finales del siglo XIX y principios del XX: un estado de *desubicación* o nomadismo entre lo público y lo privado en medio de una *obligación patriótica* mayor por establecer sus funciones dentro del proceso de gestación de la patria naciente. Incluso para aquella facción de intelectuales que respaldó el avance de la mujer hacia el espacio público, este tiende a ajustarse al beneficio común que promueve la educación y el trabajo. La mujer tenía todavía un largo recorrido hasta conseguir nuevas formas de materializar su libertad sin caer en un desierto social, y la valoración de una subjetividad femenina más allá de la integración de las mujeres a un sistema diseñado por las instituciones del Estado y sus sistemas de representación simbólicos.

[112] Como parte de su defensa, la escritora alegó que el reclamo del voto femenino se basaba en alcanzar una igualdad de responsabilidades económicas y educativas, porque "las mujeres sufragistas que reclaman la igualdad del voto, fundadas en la igualdad de contribución que pagan, van con la seriedad propia del derecho que ejercitan y la justicia de la causa que patrocinan" (Matto de Turner, 1909, p. 135).

4.1.2. Bellas, virtuosas y estáticas: la mujer incaica mistificada

Ricardo Palma se sumó a estas voces intelectuales, y preponderantemente masculinas hasta finales del siglo XIX, para reforzar un ideal femenino basado en el modelo tradicional. Este tenía por atributos la belleza, la sumisión y la abnegación, tres aspectos que vigorizaron la ideología de la domesticidad. Respecto de las pocas mujeres incaicas de la obra, nos encontramos con personajes sumergidos en una trama afectiva que resalta la belleza física y moral. Para ello, el tradicionalista se refugió en su sensibilidad hispano-peruana, pues, como puntúa Lavallé (2018), entre los "temas indios" destaca una retórica amorosa guiada por una "tonalidad melancólica, grave y soñadora" y marcada por el infortunio (p. 130) [113].

4.1.2.1. "La achirana del Inca", la mujer como intermediaria

"La achirana del Inca" es una tradición que idealiza la belleza física y moral de la mujer incaica, así como su esencia inmóvil, a partir de tópicos literarios del teatro y la poesía españoles del Siglo de Oro, como son la imagen de la joven virtuosa y discreta (Bolaños, 2021), y la tendencia a enaltecer el relato incaico como modelo de conducta. En esa línea, la trama refuerza las acciones que evidencian lealtad y generosidad de la joven protagonista hacia su sociedad.

En esta tradición, el Inca Pachacútec se enamora de una "bellísima doncella" del pueblo de Tate durante la conquista del valle de Ica. En lugar de beneficiarse del gran privilegio que significa convertirse en mujer del Inca y gozar de la posibilidad de vivir

[113] Hay que señalar que Palma también reconoció el valor de la literatura americana capaz de emular el lirismo precolombino con originalidad y una traducción fiel de las costumbres, como en los casos del peruano Mariano Melgar, del ecuatoriano Juan León Mera, del cubano José Fornaris o del colombiano Julio Arboleda, a los cuales llegó a citar. Sin embargo, les criticó una supuesta falta de espontaneidad y un estudiado disimulo de los modelos de la literatura europea (Lavallé, 2018, p. 131).

rodeada de lujos, ella se niega a acompañarlo a Cuzco por el compromiso que la une a un hombre de su comarca: "El conquistador de pueblos creyó también de fácil conquista el corazón de la joven; pero ella, que amaba a un galán de la comarca, tuvo la energía para resistir a los enamorados ruegos del prestigioso y omnipotente soberano" (Palma, 1961, serie III, p. 8). El Inca Pachacútec, haciendo gala de un espíritu magnánimo, se resigna ante la decisión de la joven; y se ofrece a ayudarlos a ella y a los suyos:

> Al fin, Pachacútec perdió toda esperanza de ser correspondido y, tomando entre sus manos las de la joven, le dijo:
>
> —Quédate en paz, *paloma de este valle*, y que nunca la niebla del dolor tienda su velo sobre el cielo de tu alma. Pídeme alguna merced que a ti y a los tuyos haga recordar siempre el amor que me inspiraste. (Palma, 1961, serie III, p. 8)

Ante la generosidad del Inca, la joven asume su labor de mediadora social entre la autoridad incaica y su pueblo en lugar de beneficiarse individualmente con los favores de un monarca enamorado: "—Señor —le contestó la joven, poniéndose de rodillas y besando la orla del manto real—, grande eres y para ti no hay imposible. Venciérasme con tu nobleza, a no tener ya el alma esclava de otro dueño" (Palma, 1961, serie III, p. 8). De ese modo, ella actúa como madre alimenticia para su comarca, y la bendice con un recurso tan elemental para la vida como es el agua, el cual garantiza además el alimento para los suyos y para el Incario:

> Nada debo pedirte, que quien dones recibe obligada queda; pero si te satisface la gratitud de mi pueblo, ruégote que des agua a esta comarca. *Siembra beneficios y tendrás cosecha de bendiciones*. Reina, señor, sobre corazones agradecidos más que sobre hombres que, tímidos, se inclinan ante ti, deslumbrados por tu esplendor. (Palma, 1961, serie III, p. 8)

Con su petición, la joven consigue mejorar la calidad de vida de quienes la rodean, ya no solo a través de su belleza como vehículo de virtud, sino también debido a atributos como la discreción, la lealtad y la sumisión:

> Discreta eres, doncella de la negra crencha, y así me cautivas con tu palabra como con el fuego de tu mirada. ¡Adiós, ilusorio ensueño de mi vida! Espera diez días, y verás realizado lo que pides. ¡Adiós, y no te olvides de tu rey! (Palma, 1961, serie III, p. 8)

Si bien hay un punto de negociación y astucia en el retrato de la mujer, pues pide al mismo tiempo que ofrece beneficios por la inversión del Inca, el personaje se construye, en buena medida, sobre la base del arquetipo de la mujer frágil, contracara de la mujer fatal acerca de la cual nos explayaremos más adelante sobre el discurso de Valdelomar. Como explica Assumpta Camps (2011):

> [La mujer frágil] representa un tipo femenino de pureza inmaculada, caracterizado por la bondad, la sumisión, la devoción, el espíritu de sacrificio y de renuncia […]. A diferencia del otro tipo [el de la mujer fatal], en ella predomina la impresión visual antes que su psicología, la *representación estática* antes que su movimiento. (pp. 9-10; nuestros subrayados)

Así, la belleza moral de la joven india la convierte en un ser sacrificado y libre de egoísmos; pese a ser joven y soltera, el relato insinúa que aflora en ella una maternidad latente. Además, se encuentra cómoda en esa posición, pues no aspira al ascenso social a través de matrimonio con la autoridad incaica ni pretende abandonar sus obligaciones en la comarca; en su lugar, se esfuerza por mejorar el entorno que está *destinada* a habitar. Como buena mujer frágil, es *estática*.

4.1.2.2. "Palla-Huarcuna", la mujer maternal contra la mujer errante

Por otro lado, "Palla-Huarcuna" es, probablemente, la tradición incaica que permite una mayor comprensión sobre la visión dual de la mujer. Todavía sobre la base del idilio amoroso y sus arquetipos literarios, es el relato que mejor expresa la escisión entre la mujer maternal, a la cual se atribuye la educación y bienestar sentimental de su pueblo, y la mujer errante, que elige satisfacer sus deseos individuales en desmedro de sus funciones sociales.

4.1.2.2.1. Madres y educadoras

La tradición inicia con el paseo triunfal de Túpac Yupanqui y su ejército tras vencer al pueblo de los pachis. Ante este espectáculo, las mujeres incas son llamadas a abandonar por un momento sus labores para guiar la educación cívica de sus hijos: "¡Mujer! Abandona la *rueca*[114] y conduce de la mano a tus pequeñuelos para que aprendan, en los soldados del Inca, a combatir por la patria" (Palma, 1961, serie I, p. 9). Hasta aquí nos enfrentamos a la mirada más convencional sobre las funciones del hombre y la mujer: él se muestra gallardo, viajero y triunfador; ella cuida de su familia y, por extensión, de su sociedad, sin llegar a abandonar el ámbito de lo privado. Como bien expresa Sara Vicuña Guengerich (2013), este imaginario se alimenta, asimismo, de la representación del Inca Garcilaso, donde Mama Ocllo fue la madre fundadora de los incas y el agente civilizador que educó a las mujeres "inmorales" de la época primitiva, con el

[114] Aunque es un hecho que las mujeres incaicas trabajaron con gran destreza los tejidos, este imaginario de la mujer junto a la rueca no pretende mostrarla como un sujeto laborioso y que aporta a la economía del Incanato; en realidad, conecta más con la visión de Fray Luis de León (1987) sobre la "perfecta casada" que se aleja de la ociosidad y el vicio gracias a sus labores domésticas:

> Tomen la rueca y armen los dedos con la aguja y el dedal, y cercadas de sus damas, y en medio dellas, hagan labores ricas con ellas, y engañen algo de la noche con este ejercicio, y *húrtense al vicioso sueño*, para entender en él, y ocupen los pensamientos mozos de sus doncellas en estas haciendas, y hagan que, animadas con el ejemplo de la señora, contiendan todas entre sí, procurando de aventajarse en el ser hacendosas. (p. 105; nuestros subrayados)

propósito de hacerlas "castas, esposas sumisas, madres ejemplares y, sobre todo, les mostró un camino hacia la cristiandad" (p. 673). No nos detenemos ahora en el legado de Mama Ocllo, porque sí lo haremos respecto de la recreación de Valdelomar de "Los hermanos Ayar".

No obstante, este orden de las cosas es afectado por el augurio de la conquista del pueblo incaico, cuando el narrador relata cómo la muerte y caída de un cóndor representa el fin del reinado incaico:

> El cóndor de alas gigantescas, herido traidoramente y sin fuerzas ya para cruzar el azul del cielo, ha caído sobre el pico más alto de los Andes, tiñendo la nieve con su sangre. El gran sacerdote, al verlo moribundo, ha dicho que se acerca la ruina del imperio de Manco, y que otras gentes vendrán en piraguas de alto bordo a imponerle su religión y sus leyes. (Palma, 1961, serie I, p. 9)

La profecía mantiene el velo fatalista del relato del Inca Garcilaso, de modo que, como expresó Bolaños (2021), se establece que no hay futuro ni continuación para el pueblo incaico[115]. Con la caída del ave, se quiebra la celebración por el triunfo de los incas; sin embargo, el narrador subraya que las mujeres siguen siendo abnegadas predicadoras que velan por el futuro incierto de su pueblo: "En vano alzáis vuestras plegarias y ofrecéis sacrificios, ¡oh hijas del Sol!, porque el augurio se cumplirá" (Palma,

[115] Aquel relato fue narrado por el Inca Garcilaso (2009), como otras historias donde se pronostica el trágico destino de los incas, con las siguientes palabras:

> […] y fue que, celebrándose la fiesta solemne que cada año hacían a su Dios el Sol, vieron venir por el aire un águila real, que ellos llaman anca, que la iban persiguiendo cinco o seis cernícalos y otros tantos halconcillos [...]. Los cuales, trocándose ya los unos, ya los otros, caían sobre el águila, que no la dejaban volar, sino que la mataban a golpes. Ella, no pudiendo defenderse, se dejó caer en medio de la plaza mayor de aquella ciudad, entre los incas, para que la socorriesen. Ellos la tomaron y vieron que estaba enferma, cubierta de caspa, como sarna, y casi pelada de las plumas menores. Diéronle de comer y procuraron regalarla, mas nada le aprovechó, que dentro de pocos días se murió, sin poderse levantar del suelo. El Inca y los suyos lo tomaron por mal agüero, en cuya interpretación dijeron muchas cosas los adivinos que para semejantes casos tenían elegidos; y todas eran amenazas de la pérdida de su Imperio, de la destrucción de su república y de su idolatría. (libro IX, cap. XIV, p. 477)

1961, serie I, p. 9). Debido a una naturaleza dedicada siempre a los demás, ellas se mantienen firmes en sus oraciones aun cuando estas se tildan de inútiles.

En este contexto crítico, el Inca Túpac Yupanqui les asigna una nueva tarea relacionada con sus hijos y las invoca a imprimir en el alma de ellos el recuerdo de la fuerza guerrera de su pueblo contra el extranjero: "Pero entretanto, ¡Oh hija de Mama-Ocllo!, trae a tus hijos para que no olviden el arrojo de sus padres, cuando en la vida de la patria suene la hora de la conquista" (Palma, 1961, serie I, p. 9). El narrador deja sentado, con estas líneas, que las mujeres son las responsables de cargar con el dolor y la fe por su instinto de sacrificio, así como de asegurar la *memoria histórica* dada esa cualidad educadora que tanto reforzaba el poder criollo. De esta manera, la mujer inca es también la responsable de inculcar el sentimiento patriótico a sus hijos en las *Tradiciones*, labor tan loable que se antepone a cualquier otra actividad asociada a la vida doméstica.

La "maternidad social", concepto muy en la línea de lo que planteó Matto de Turner, conlleva que el magisterio es la natural "vocación" de las mujeres en tanto prolongación de sus cualidades intrínsecas vinculadas a la maternidad en el hogar. Así, la función política y social de las mujeres sería formar ciudadanos (Becerra, 2011, p. 68). Por eso, no llama la atención cuando Palma, en una de sus últimas tradiciones, "Las poetizas anónimas" (Palma, 1906), se pronunció sobre la falta de recursos educativos dirigidos a las mujeres desde la Colonia hasta bien entrado el siglo XIX, a las cuales solo se preparaba para hacer frente a los quehaceres domésticos:

> La mujer sabia no del hija del siglo xvii, en América, como tampoco lo del la mujer librepensadora o racionalista. Para la mujer, en el Perú, no había siquiera un colegio de instrucción media, sino humildísimas escuelas en las que se enseñaba a las niñas algo de lectura, poco de escritura, lo suficiente para hacer el apunte del lavado, las cuatro reglas

> aritméticas, el catecismo cristiano, y mucho de costura, bordado y demás labores de aguja. Hasta después de 1830 no hubo escuela en la que adquiriesen las niñas nociones de Geografía e Historia. No siempre había de subsistir lo de misa, misar, y casa guardar. (1906, p. 297)[116]

Es posible que la voluntad del escritor se aproximara, en este aspecto, a lo que Freyre proponía (y con lo que Matto llegó a coincidir hasta cierto punto): la mujer como una ilustrada cuya educación le permite alcanzar la perfección de su hogar. De ese modo, "Palla-Huarcuna" comulga con la imagen de una mujer que sostiene moralmente a su sociedad.

4.1.2.2.2. La cautiva, una errante incaica excepcional

De otro lado, todavía en "Palla-Huarcuna", Palma dio vida a una tipología de mujer que escapa a este colectivo maternal y aparece, no por casualidad, en medio del desconcierto. Se trata de una bella y triste joven que destaca entre la multitud de mujeres: "Bellos son tus himnos, niña de los labios de rosa; pero en tu acento hay la amargura de la cautiva" (Palma, 1961, serie I, p. 9). Su dolor responde a que está enamorada de uno de los prisioneros del Inca:

> Acaso en tus valles nativos dejaste el ídolo de tu corazón; y hoy, al preceder, cantando con tus hermanas, las andas de oro que llevan sobre sus hombros los nobles *curacas*, tienes que ahogar las lágrimas y entonar alabanzas al conquistador. ¡No, tortolilla de los

[116] Con semejante retórica, en "Mujer y tigre", Palma especificó en qué consistía la educación de las mujeres de clase alta en el Virreinato:

> La educación de la mujer de calidad, por entonces, se reducía a leer lo bastante para imponerse de la vida del santo del día, escribir no muy de corrido lo suficiente para hacer el apunte del lavado, y tocar el arpa, con más o menos primor, lo preciso para lucir su habilidad en una misa de aguinaldo. Esto, un mucho de repetir de coro trisagios y novenas, un poco de condimentar dulces y ensaladas y un nada de trato de gentes, y pare usted de contar. (Palma, 1961, serie I, p. 241)

> bosques!... El amado de tu alma está cerca de ti, y es también uno de los prisioneros del Inca. (Palma, 1961, serie I, p. 9)

El narrador explica que la joven fracasa al intentar huir con su amado y añade gravedad a la trama al revelar que se había diseñado para ella una vida junto al Inca: "La hermosa cautiva, la joven del collar de guairuros, la *destinada para el serrallo del monarca*, ha sido sorprendida huyendo con su amado, quien muere defendiéndola" (Palma, 1961, serie I, pp. 9-10; nuestros subrayados). Sin llegar a arrepentirse o resistirse, la joven "escucha alegre la sentencia, porque anhela reunirse con el dueño de su espíritu y porque sabe que no es la tierra la patria del amor eterno" (Palma, 1961, serie I, p. 10). Ello se debería a que desea evadir su destino social.

Antes bien, el narrador aclara que la muerte no representa una liberación para ella, pues el auténtico castigo es la condena a la *errancia eterna*, ya que se transforma en un "fantasma de piedra" con forma de india, collar en el cuello y turbante de plumas, que devora a los que se acercan de noche (Palma, 1961, serie I, p. 10). Surge la idea de la condena eterna que analizamos en el capítulo 2, aunque en este caso toma la forma de una existencia estática, ya no del eterno vagar de un fantasma. Esta modalidad de castigo seguiría estando relacionada con la memoria irresuelta de la que hablaron Quintana y Gilard (2020), quienes relacionaron la errancia y el duelo imposible que engendran los mitos sobre fantasmas:

> No son los actores del pasado —los fantasmas— quienes yerran realmente; son los vivos encerrados en la obsesión de una memoria estancada. Ellos son los responsables de la errancia de los fantasmas del pasado, a quienes deniegan el acceso al reino de los muertos o al sosiego de la historia, porque a ellos mismos sigue impidiéndoles tener paz, individual o colectivamente, el hecho traumático fundador. *La frustración espera ser*

> *reparada y los espectros yerran por el presente porque la memoria cautiva yerra por el pasado, a causa de un imposible duelo*. (pp. 6-7; nuestros subrayados)

Con la frase "no es la tierra la patria del amor eterno" (Palma, 1961, serie I, p. 10), el narrador estaría fusionando el significado decimonónico de "patria" como sentimiento de arraigo a la nación y la existencia comunitaria de los incas, de modo que añade un carácter nacionalista a la acción de evadir los deberes de la mujer como parte de una colectividad que depende de sus cuidados y enseñanzas. En pocas palabras, la mujer errante, que en esta tradición conjuga los sentidos de ligereza moral y de fuga social, pasa a ser una traidora de su patria; sobre la base de esta idea, su castigo eterno estaría justificado. Lejos de juzgar el evento desde una perspectiva que contribuya a liberar esa "memoria cautiva" respecto de una feminidad sometida, el narrador convierte a la mujer errante en un chivo expiatorio del destino trágico de su patria en el contexto del mal augurio en la tradición.

En contraste, la sumisión y el encierro de las mujeres dentro de un entorno protegido y regulado aparecen como signo de civilización en otra tradición incaica. En "Un fraile suicida", el tradicionalista trasladó el camino providencial que animaba los relatos del Inca Garcilaso al narrar el progresivo abandono de las costumbres bárbaras del pueblo de Huancavelica, simbolizado en la construcción de un templo para las vírgenes del Sol:

> En la gentilidad, y antes de ser incorporados al imperio, los huancavelicanos hacían a sus ídolos de piedra sacrificios de víctimas humanas. Después tuvieron templo o casa consagrada a las vírgenes del Sol, llamadas *Huairan aclla*, y cuyo número fijo era de

quinientas. *La que faltara a sus votos de doncellez perpetua era ahorcada por los pies*. ¡Pobrecita! (Palma, 1961, serie VII, p. 688; nuestros subrayados)[117]

El mensaje de esta tradición sería complementario al de "Palla-Huarcuna": la mujer no debe eludir sus funciones, ya sea como doncella virtuosa, esposa laboriosa y/o madre abnegada. Ello se debe a que sus acciones tienen una repercusión directa en el progreso —cuento menos moral— de su sociedad. De ese modo, el imaginario que construyó Palma alrededor de la mujer incaica le es útil para generar un modelo atemporal de peruana virtuosa y comprometida, que puede resumirse como un ser que vive para los demás en un entorno altamente restrictivo y reglamentado.

4.1.2.3. "Hermosa entre las hermosas", la imposibilidad de abandonar la mitología

"Hermosa entre las hermosas" es una tradición situada en la Conquista del Perú —es decir, en ese estadio intermedio entre lo mítico y lo histórico para el tradicionalista—, donde se relata la breve historia de amor entre la princesa incaica Imasumac y el "gallardo capitán" español Juan de Maldonado y Buendía. El relato apela a una serie de tópicos de la tradición literaria europea para inclinar la balanza hacia la trama universal en menoscabo de una temática indígena. Por ejemplo, aparece el tópico del amor como batalla a través de la analogía amante-soldado: "*Tras de las luchas de Marte vienen las de Venus* […]. El gallardo capitán no podía dejar (¡otra verdad como el puño!) de rendir vasallaje a Cupido, y enamoróse hasta las uñas de una paucartambina" (Palma, 1961, serie IV, p. 202). Pese a ello, el relato no deja de brindar información sobre

[117] Como explicó el Inca Garcilaso (2009), las vírgenes del Sol eran mujeres elegidas por un emisario del Inca por su linaje y belleza. Vivían todas juntas en la "casa de escogidas" con lujos semejantes a los del templo del Sol, debido a su condición de mujeres sagradas. Dentro de la casa, "vivían en perpetua clausura hasta acabar la vida, con guarda de perpetua virginidad […]. Aquí les enseñaban la destreza en el tejido y confeccionaban la ropa del Inca que constituía una obra de arte" (libro IV, cap. V, pp. 177-180).

la ambigüedad identitaria de la mujer andina en pleno tránsito entre el pasado prehispánico y la etapa virreinal.

Para describir a Imasumac —"o 'Hermosa entre las hermosas' (que así traduce Calandra esta palabra indígena)" (1961, serie IV, p. 202)—, Palma insta a su lector a imaginar la belleza de una mujer indígena con un estándar occidental a través de la descripción de un rostro que bien podría haber sido tomado de la poesía del Siglo de Oro:

> Imagínate, lector, su belleza y *adórnala con los detalles que a tu fantasía cuadren*; que yo, francamente, me declaro lego en esto de hacer retratos. Dala, si quieres, dientes de marfil, mejillas de grana, blancura marmórea, labios de rubí, ojos de azabache, zafiro o esmeralda, cabellos de oro, y añade las demás piedras e ingredientes de estilo para hacer un retrato, que hable por lo parecido lo mismo que un guardacantón. (Palma, 1961, serie IV, p. 202; nuestros subrayados)

La voz narradora justifica la superposición por una supuesta incapacidad para definir la belleza femenina que acaba por resolver a través de un símil: "Yo no me meto en esas honduras, y me conformo con decir que la chica era linda como un rayo de luna" (Palma, 1961, serie IV, p. 202). En realidad, en las *Tradiciones* abundan los elogios hacia los atributos físicos de mujeres, pero casi siempre son criollas y mestizas. Por ejemplo, en "La monja de la llave", el narrador no se topa con las mismas dificultades al describir a Doña Violante de Rivera, "una linda limeña de ojos más negros que una mala intención, tez aterciopelada, riza y poblada cabellera, talle de sílfide, mano infantil y el pie más mono que han calzado zapaticos de raso" (Palma, 1961, serie II, p. 206). Menos se inhibe al retratar el físico de Leonorcita Michel, en "Rudamente, Pulidamente, Mañosamente": limeña de "brevísimo pie, torneada pantorrilla, cintura estrecha, aire de taco y sandunguero, de esos que hacen estremecer hasta a los muertos del campo santo" (Palma,

1961, serie II, pp. 645-646). Acerca de este gusto por exaltar la belleza, anotó José Miguel Oviedo (1977), en su prólogo a las *Tradiciones*, que el atractivo físico es el mayor tesoro que posee un personaje femenino en la obra de Palma, puesto que "suele ser lo único que la mujer realmente puede llamar *suyo*, lo que la hace valiosa y codiciable por el hombre" (p. XXXVIII; nuestro subrayado); en otras palabras, la belleza es un arma de poder y una propiedad para la mujer en las *Tradiciones*. Imasumac, como una mujer indefinida, exhibe una belleza etérea, con rasgos imprecisos e intercambiables. En ese sentido, su físico *no le pertenece* ni le otorga un verdadero poder frente a los hombres, como les ocurría a las mujeres blancas o mestizas; tampoco se la retrata como a una "Malinche" que seduce al conquistador: la belleza de Imasumac es casi un bien público susceptible de ser conquistado por el capitán español.

Para escenificar el idilio entre la princesa y el capitán, el tradicionalista se apoyó también en la literatura del Siglo de Oro: "Si quieren ustedes formarse cabal idea de los transportes de esos felices amantes, lean la primera égloga o idilio pastoril que les caiga a mano" (Palma, 1961, serie IV, p. 203). Al convertir en universal el vínculo amoroso entre las dos tradiciones, la española y la incaica, se esfuma la posibilidad de la pareja fundadora o el encuentro productivo entre las dos culturas. Aquella unión imposible se subraya aún más porque el romance acaba en tragedia para la pareja; justo antes de que tenga lugar su última cita, la princesa es atacada por un tigre y muerta por una bala del capitán que se aloja en el corazón de su amada tras reducir a la fiera (Palma, 1961, serie IV, p. 203). Hasta aquí pudiera parecer un idilio efímero que cesa con la muerte prematura de la amada para recordamos la caducidad de la vida y la belleza, siguiendo el tópico del *tempus fugit*. No obstante, a través de su muerte, la mujer se convierte en un medio hacia el virtuosismo para su amante e, incluso, para su pueblo, debido a que el español tomó posteriormente el hábito agustino en Cuzco; como religioso "catequizó muchos infieles,

merced a su profundo conocimiento de las lenguas quichua y aimará, alcanzó a desempeñar las primeras dignidades de su orden y murió en olor de santidad por los años de 1583 (Palma, 1961, serie IV, p. 203). Es decir, tras amar a una princesa nativa y perderla, él se transforma en un mejor hombre, en un santo: abandona las armas y dedica su vida a evangelizar desde un respeto al idioma y la cultura de los incas, adquirido por obra y gracia del amor de una mujer.

De ese modo, mientras que el personaje masculino evoluciona y continúa su misión en el Nuevo Mundo como parte de la historia del país, la princesa incaica no consigue avanzar hacia una nueva época y ser evangelizada. Tampoco desempeña el rol modélico y aleccionador de las mujeres incaicas que antes hemos analizado, por su ambigüedad física e identitaria, ligada a una indefinición temporal. Imasumac es solo una fuente abstracta de amor y belleza, una suerte de *donna angelicata*, que, como la Beatriz de Dante o la Laura de Petrarca, es vehículo de amor, fe y entendimiento. En esa medida, Palma creó un personaje femenino indígena anclado en el tiempo mítico ya no solo de la cultura de los incas, sino también en el eterno femenino que gestó la tradición literaria europea, una errante que sirve al poder a través de su propia indefinición.

4.1.3. "La victoria de las camaroneras", la mujer indígena y el trabajo femenino

Ahora bien, el Inca Garcilaso de la Vega (2009), la principal fuente de Palma en su acercamiento al universo incaico, no solo representó una femineidad maternal y protectora. El cronista cuzqueño se preocupó por defender que los indios eran educados por igual, aunque en diferentes faenas, por un padre y una madre justos y solícitos. Así, mientras que Manco Cápac enseñaba "oficios pertenecientes a varón", como el arado y la agricultura, Mama Ocllo educaba a otras mujeres en cuestiones prácticas de la vida

común para vivir en "razón y urbanidad" como parte de su labor civilizatoria (libro I, cap. XVI, p. 51):

> La Reina industriaba a las indias en los oficios mujeriles, a hilar y tejer algodón y lana y hacer de vestir para sí y para sus maridos e hijos: decíales cómo habían de hacer los demás oficios del servicio de casa. En suma, ninguna cosa de las que pertenecen a la vida humana dejaron nuestros príncipes de enseñar a sus primeros vasallos, haciéndose el Inca Rey maestro de los varones y la Coya *Reina maestra* de las mujeres. (Garcilaso de la Vega, 2009, libro I, cap. XVI, p. 51; nuestros subrayados)

Este aspecto crucial para la estructura narrativa de los *Comentarios reales* también fue reivindicado por la historia y la arqueología. Beatriz Guardia (2010), al estudiar la representación de las mujeres en la crónica garcilasista, confirmó la importancia de la mujer incaica en la economía del antiguo Perú:

> [Las mujeres incas] cumplieron una función económica en la producción agraria y en la textil. Se especializaron en el arte del hilado y tejido en los *Acllahuasis*, o Casas de las Escogidas, centros de educación y producción textil que no tienen equivalente en ninguna de las otras culturas americanas. (pp. 26-27)[118]

Frente a estos indicios, Palma eligió relacionar el trabajo femenino que no se limita al quehacer doméstico únicamente con la indígena colonial, a quien ubicó dentro de una masa muy esforzada, aunque desprovista de cualquiera de los atributos físicos y

[118] La crítica también explicó que esta labor dignificaba a las mujeres en general, pues el tejido poseía un valor ritual para la cultura andina:

> Desde épocas que se remontan al Precerámico el tejido tuvo un significado particular en las culturas andinas. No solo sirvió para confeccionar vestimenta necesaria para el pueblo, los sacerdotes, los guerreros y la nobleza, sino que constituyó un elemento importante en todas las etapas de la vida y de la muerte: a los difuntos se les cubría con ropa nueva y se incluían en el fardo funerario varios mantos. Tuvo, además, un valor ritual que se observa en escenas de batallas representadas en la cerámica mochica, donde los prisioneros aparecen desnudos, y sus ropas y armas las lleva el vencedor como trofeo. (Guardia, 2010, p. 36).

morales con que identificaba a las mujeres incaicas. Bajo esta decisión subyace la idea de que las mujeres pertenecientes a las clases más bajas de la sociedad, quienes se veían obligadas a trabajar debido a sus escasos recursos, quedaron fuera del modelo doméstico-privado de feminidad al que aludieron los principales pensadores de los siglos XVIII y XIX (Cantero, 2007).

Sofía Chacaltana Cortez (2016), en su análisis del rol de las mujeres indígenas en la economía colonial, explicó que, aunque la encomienda obligaba a pagar tributo —o mita colonial— solo a los hombres, la realidad es que las mujeres formaron parte de este sistema. Sin embargo, la crítica aclaró que "es importante notar que las mujeres indígenas […], quienes estaban en el último peldaño de la jerarquía social colonial, entraron a formar parte de la economía colonial de manera marginal, cumpliendo trabajos que eran considerados como degradantes" (Chacaltana Cortez, 2016, p. 127). La literatura perpetuaba esta realidad, pues, como comentó Patricia Oliart (1995), no era una decisión poco habitual representar a la indígena hasta la República como trabajadora incesante. A finales del siglo XIX, las nativas se recrearon por medio de características deterministas: eran duras trabajadoras; poco demandantes; y desprovistas de los vicios típicos de los personajes masculinos, como son la vagancia, la ignorancia o la deslealtad (Oliart, 1995, pp. 283-284).

Palma aprovechó esta asociación para reproducir, en "La victoria de las camaroneras", un cuadro de costumbres donde la mujer indígena es caricaturizada al desempeñar su faena —es decir, al participar del espacio público—, dado que se la retrata como un personaje vulgar, bullicioso y que invade las calles de la ciudad para vender su mercancía. En la tradición, un grupo de indias camaroneras se enfrentan a las pescaderas por su lugar de venta hasta que la paz es reinstaurada por medio de un decreto que

establece que las primeras ocupen un lugar fijo y "las demás indias, negras y mulatas no las inquieten ni perturben" (Palma, 1961, serie VII, p. 532). Notamos, ante todo, que las indígenas vendedoras se generalizan como una masa trabajadora. Esta ausencia de singularidad y atractivo también se percibe en "Nadie se muere hasta que Dios quiere", donde las pescadoras vuelven a ser anónimas: "Indias pescadoras que venían de Chorrillos, hierbateros de Surco, yanaconas de Miraflores, cimarrones de San Juan y peones de las haciendas traficaban a esa hora a pequeña distancia del estanque" (Palma, 1961, serie II, p. 823). Entonces, las mujeres indígenas forman parte de una gran fuerza laboral que no distingue entre ellas y los hombres; las anula como individuos y excluye las cualidades decimonónicas de una feminidad exaltada.

Por otro lado, en "La victoria de las camaroneras" nos enfrentamos, de nuevo, a la clásica pugna entre la palabra escrita, entendida como la mayor muestra de civilización, y la oralidad, como rasgo de barbarie y lejanía cultural en el imaginario colonial. El acuerdo entre pescadoras y camaroneras solo llega cuando la autoridad pone por escrito un pacto que aquellas mujeres, por sí solas, parecen incapaces de concretar en el relato:

> Las indias, mujeres de los camaroneros, eran las encargadas de vender el artículo; pero de pronto las expendedoras de pescado, no obstante tener sitio señalado en la acera fronteriza al de las camaroneras, empezaron a invadir el terreno de éstas, surgiendo de aquí frecuentes peloteras y teniendo siempre que acudir gente de justicia para que el olivo de la paz diese fruto de aceitunas. *Ambos bandos gastaban luego en papel sellado, con gran provecho de tinterillos y escribanos, y los virreyes*, como hemos dicho, terminaban por decretar en favor de las camaroneras. Las provisiones que comprueban esta afirmación mía se encuentran en uno de los tomos de manuscritos de la Biblioteca Nacional. (Palma, 1961, serie VII, p. 530; nuestros subrayados)

Pues bien, dentro de esta masa trabajadora indeterminada y culturalmente lejana, hay una única mujer que destaca, la florista Veremunda, "la más guapa mulatilla de Lima, según decir de los condesitos y currutacos de la época" (Palma, 1961, serie VII, p. 530). Para describir un físico que la destaca entre la multitud, Palma no recurrió a tópicos de la literatura del Siglo de Oro como en el caso de las mujeres incaicas, sino a su ingenio criollo para dibujar a una caricatura de mujer provocadora y sexualizada[119]:

> Era Veremunda una mozuela de veinte años bien llevados, color de sal y pimienta, que no siempre ha de ser de azúcar y canela; ojos negros como el abismo y grandes como desventura de poeta romántico, de esos ojos que parecen frailes que predican muchas cosas malas y pocas buenas; boca entre turrón almendrado y confitado de cerezas; hoyito en la barba tan mono, que si fuera pilita, más de cuatro tomaran agua bendita; tabla de pecho toda esperanza, como en vísperas de boda; pie de relicario y pantorrillas de catedral. Al andar, unas veces titubeábanla las caderas, como entre merced y señoría, y otras se balanceaba como barco con juanetes y escandalosa en mar de leva. Vestía faldellín listado de angaripola de Holanda, medias color carne de doncella, zapatitos negros con lentejuelas de plata y camisolín de hilo flamenco con randas de la costa abajo, dejando adivinar por entre el descote un par de prominencias de caramelo coralino. (Palma, 1961, serie VII, pp. 530-531)

A diferencia de las virtuosas y sacrificadas mujeres incaicas, ella aprovecha su sexualidad para beneficiarse, "porque todo galán que por ahí se arriesgaba a pasar, a buen librar salía con un cuarto de onza menos en el bolsillo, gastado en un ramo de flores o un *pucherito* de mixtura" (Palma, 1961, serie VII, p. 531). Los enamorados de Veremunda

[119] Otro ejemplo de tradición que caricaturiza a la mujer indígena es "Un obispo de Ayacucho", donde se denomina a las mujeres "cholas", y se las asocia con lo vulgar y lo obsceno:

> Cinco o seis *cholas*, de las de mantitas corta y faldellín alto, formaban *rueda* agarradas de las manos. Cuatro o seis voces aguardentosas cantaban coplas obscenas, y al compás de un mal charango y de una pésima guitarra zapateaban las mujeres una *cachua* abominable. (Palma, 1961, serie V, p. 700)

tampoco le dedican las palabras de amor que antes vimos para el caso de las tradiciones incaicas:

> Es fama que el seriote don Gaspar Melchor de Carbajal y Quintanilla se hacía flecos por los encantos de la mixturera y andaba tras ella como mastín piltrofero, diciendo: "No tienes tú la culpa,/ ni yo te culpo,/ de que Dios te haya hecho/ tan de mi gusto". (Palma, serie VII, p. 531)

El narrador no añade algún tipo de sanción o juicio hacia la conducta desinhibida de este personaje femenino, que se acaba por convertir en parte del folklore de la ciudad; ello se debería a que no hay una dignidad que preservar dentro del universo femenino de las *Tradiciones*, porque Veremunda es la personificación de una mujer pública, de una *errante* (o mujer "ligera") que ha perdido el rumbo moral y se desplaza con desvergüenza por las calles de la ciudad.

4.1.4. La libertina condenada

Pero ¿qué pasa si, a diferencia de lo que ocurre con Veremunda, una mujer indígena usa su atractivo y popularidad entre los hombres para ascender socialmente y no solo para potenciar su desempeño como trabajadora tenaz en las calles? La realidad es que no era una práctica poco habitual en la Lima colonial, dado que recaía sobre la mujer indígena la responsabilidad del "mejoramiento" de su estirpe a través del matrimonio (Cuder, 2018, p. 119)[120]. Por ello, la indígena —o incluso la mestiza— seductora aparece

[120] Cabe señalar que este fenómeno fue inverso en el caso de las mujeres pertenecientes a la nobleza incaica. En "Quizá quiero, quizá no quiero", Beatriz, una princesa incaica, como señala James Higgins, se convierte en "una metáfora del Perú, su eventual entrega a su humilde marido insinúa que tarde o temprano la nación ha de pertenecer a la clase media" (2001, p. 28). La mujer indígena opera como vehículo de acceso de la riqueza para los conquistadores, en este caso por decreto del Rey:

> Referido he en otra ocasión que su majestad don Felipe II envió a estos sus reinos del Perú una real cédula, ordenando que las viudas ricas contrajesen nuevo lazo, sin excusa valedera en contra, con españoles escogidos entre los que más hubieran contribuido al restablecimiento del orden. Así

en las *Tradiciones* como el símbolo del anhelo de la movilidad social, aspiración altamente reprochable para el poder debido al potencial desestabilizador de la inconformidad de la que hablaba Mizubayashi (2019), según analizamos en el capítulo 3. A diferencia de los tiempos prehispánicos, donde las mujeres eran principalmente representadas como maternales, ejemplares y cuyas acciones aparecen motivadas por un deseo de atender las necesidades de su comarca, las mujeres en el XIX se podían mover por egoísmo.

Esta demanda de ascenso tiene que ver con que, como explicó Portocarrero (2015), la sociedad experimentaba un relajamiento en los ideales cristianos respecto de la Colonia, que redundaba en una moralidad menos estricta y acorde con la trasgresión del sujeto criollo. Pese a ello, este también era el mayor defensor del equilibrio social y los valores marcados por una moral cristiana, "pues, gracias a su impronta patriarcal, tenía ventajas sobre la mujer que lo terminaron convirtiendo en cómplice del *statu quo*" (Portocarrero, 2015, p. 99). De ese modo, el criollo alimenta un espíritu de trasgresión al mismo tiempo que vigila la conducta de los demás. Las *Tradiciones* reflejan la crítica hacia la mujer libre desde aquella mirada severa amparada por valores cristianos.

Es el caso de "¡Pues bonita soy yo la Castellanos!", tradición ambientada en el Virreinato, donde el narrador censura la relajación de las buenas costumbres, y otorga un tratamiento distinto a las dos mujeres que caracteriza según sus orígenes sociales y étnicos: a Micaela Villegas, actriz de teatro conocida como "La Perricholi" y famosa por ser la amante del Virrey Amat[121], y a Mariquita Castellanos, amante de un conde

> creía el monarca no sólo premiar a sus súbditos, dándoles esposas acaudaladas, sino poner coto a nuevas rebeldías. (Palma, 1961, serie IV, p. 38)

De ese modo, ella ofrece la riqueza del Perú al tiempo que rebaja su condición en la jerarquía incaica.

[121] Hay que mencionar que el Virrey Amat marca un punto de quiebre entre la vieja y la nueva sensibilidad trasgresora limeña o el nuevo sistema de moral avalado por la clase limeña (Portocarrero, 2015). La

importante. La Perricholi es descrita como una "hembra de escasísima belleza", pero una gran seductora (Palma, 1961, serie I, p. 651), mientras que Mariquita encarna la aristocracia y el orden estamental. Al respecto, Velázquez (2013) anota lo siguiente:

> La tradición posee un claro carácter conservador ya que la plebeya andina que se atreve públicamente a demostrar un valer social más allá del que le correspondía es "puesta en su lugar" por Mariquita Castellanos que actúa como representante del orden social y garante de la hegemonía de la aristocracia sobre el pueblo. (p. 290)

De ese modo, la Perricholi es la rebeldía y la *desubicación*, es decir, el estar fuera de su lugar asignado. Ante este tipo de juicios, no es casual que las mujeres emplearan el atuendo de "tapada" para trasgredir las normas de su sociedad. No se trataría solo de un deseo de anonimato, sino también de homogeneizarse en un físico que delataba a una "trasgresora", tal y como advierte Portocarrero (2015):

> Y la rebelión más emblemática de las mujeres tomó la figura de la "tapada"; de la joven, señora o anciana —o de la criolla, mulata o mestiza—, que gracias a enfundarse con la saya y el manto oculta su identidad *significaba subvertir el orden jerárquico de las castas y los géneros*. Indistintas a las miradas, anónimas, las mujeres homogenizaban su apariencia de manera que representaban la realidad, aunque fuera ilusoria y temporal, de la utopía de Palma de una indiferenciación racial. (p. 99; nuestros subrayados)

De otro lado, Cuder (2018) destacó que, en "Genialidades de la 'Perricholi'", Palma sostuvo que el atractivo de La Perricholi no residía en su belleza, sino en su

tradición "Rudamente, pulidamente, mañosamente" narra el amorío entre el virrey y una mujer casada, Leonorcica Michel. Amat, hombre rico y poderoso, abandona el país aún más rico, mientras que Leonor es desterrada, porque es mujer y pobre. Aquel está por encima de la ley y ella está por debajo, como apunta Portocarrero (2015). Palma (1961), como buen defensor de la trasgresión, incluso a sabiendas de la corrupción, no enjuicia los actos del virrey: "Nosotros ni quitamos ni ponemos, no entramos en esas honduras y decimos caritativamente que el virrey supo, en el juicio, en el juicio de residencia, hacerse absolver de este cargo, como hijo de la envidia y de la maledicencia humanas" (serie II, p. 648).

magnetismo —semejante a un acto de hechicería— que ella "utiliza para cautivar a hombres 'incautos' y evadir su posición social" (p. 59). Así describió Palma (1961) el físico de la Perricholi en esta otra tradición centrada en la famosa actriz colonial:

> De cuerpo pequeño y algo grueso, sus movimientos eran llenos de vivacidad; su rostro oval y de un moreno pálido lucía no pocas *cacarañas* u hoyitos de viruelas, que ella disimulaba diestramente con los primores del tocador; sus ojos eran pequeños, negros como el *chorolque* y animadísimos; profusa su cabellera, y sus pies y manos microscópicos; su nariz nada tenía de bien formada, pues era de las que los criollos llamamos ñatas; un lunarcito sobre el labio superior hacía irresistible su boca, que era un poco abultada, en la que ostentaba dientes menudos y con el brillo y limpieza del marfil. (serie IV, pp. 616-617)[122]

En lugar de cubrirse como una tapada para trasgredir su posición, La Perricholi es descrita como una diestra hechicera que esconde su físico —el mismo que delata su origen étnico— con el disfraz del maquillaje. Al final de su vida, solo la religión la puede redimir de sus pecados, y "devolver a su lugar" social y moral: "vistiendo el hábito de las carmelitas hizo olvidar, con la austeridad de su vida y costumbres, los escándalos de su juventud" (Palma, 1961, serie IV, p. 621).

4.1.5. Religiosas o supersticiosas: la religión como camino de ciudadanía

Como se deduce del fragmento anterior, tras la evangelización, la religión ofrecía la posibilidad de alcanzar la redención para las mujeres que "perdían" el camino. En el caso de las mestizas o criollas de las *Tradiciones*, vestir un hábito o ceñirse estrictamente a los valores cristianos era suficiente para ganar la indulgencia social luego de una vida

[122] Valdelomar no se alejó mucho de esta perspectiva, pues se llegó a referir a ella como "la histórica zamba" (2001, tomo III, p. 313), y, aunque no llegó a interesarse demasiado por el célebre personaje de Colonia, el apunte delata el racismo que se ciñó contra las mujeres indígenas que destacaron.

entregada al libertinaje y la rebeldía. No obstante, para las indígenas, la conversión al catolicismo y la adopción de sus valores significó mucho más; fue el único camino para acercarse a la ciudadanía.

No es casual que las mujeres sean las brújulas de su sociedad en términos de adquisición de valores cristianos —o protocristianos, si nos referimos a los tiempos incaicos—, pues la mujer era devota por naturaleza en la mentalidad del siglo XIX. El gran problema que advertía Palma es que las mujeres indígenas, tras la Conquista y el consecuente proceso de evangelización, centraban sus creencias en las supersticiones antes que en las enseñanzas de la religión católica. En sus *Anales de la Inquisición*, el autor dejó constancia de que el setenta por ciento de los procesos correspondían a brujería, y el ochenta y dos por ciento de ellos era obrado por mujeres. El texto "Supersticiones de los peruanos" permitió al tradicionista comentar más a fondo el tema de las supersticiones en el Perú:

> La nación fundada por Manco Cápac fue por excelencia supersticiosa. Vino la conquista, y con ella el cristianismo con su idolátrico desfile de imágenes, sus risibles milagros y su inmenso cortejo de supersticiones. Éstas cayeron sobre terreno fértil y la raza indígena aumentó con ellas el caudal propio. (Palma, 1863, p. 1430)

Pese a este interés por depurar la fe de los peruanos, sostuvo Eduardo González Viaña (2019) que, como periodista e intelectual alejado del mundo de la antropología, Palma no era capaz de separar la religión de la magia (p. 309); este fenómeno se reproduce especialmente en el caso de las mujeres. Vamos a repasar algunos casos en que el tradicionalista exhibe esta otra forma en que las mujeres de la Colonia se distanciaron de sus roles sociales asignados y del eje de poder que constituye la fe católica.

En “Las brujas de Ica”, las indígenas son descritas como crédulas y supersticiosas por naturaleza, que viajaban largas distancias para consultar a Melchorita Zugaray, “la más famosa hechicera que Cachiche ha tenido en nuestros tiempos” (Palma, 1961, serie VI, p. 310). El narrador no la describe como una mujer dotada de poderes sanadores, sino como una pícara estafadora, que se aprovecha de las supersticiones de sus “víctimas” tras obtener información sobre su vida y costumbres:

> El laboratorio o sala de trabajo de esta *picarona* era un cuarto con puerta de pellejo, y en el fondo obscuro de las paredes destacábase un lienzo blanco, sobre el cual proyectaban rayos de luz atravesando agujeros convenientemente preparados en el techo.
>
> El que venía a consultarse con Melchora sobre alguna enfermedad, era conducido al laboratorio, donde después de ciertas ceremonias cabalísticas, lo colocaba la bruja frente al cuadro luminoso y lo interrogaba *mañosamente* sobre su vida y costumbres, sin descuidar todo lo relativo a amigos y enemigos del paciente. Cortábale en seguida un trozo del vestido o un mechón de pelo, citándolo para el siguiente día a fin de sacar muñeco. Concurría el enfermo, llevábalo Melchora al campo o a algún corral y desenterraba una figurilla de trapo, claveteada de alfileres. Pagaba la *víctima* una buena propina, y si no sanaba era porque había ocurrido tarde a la ciencia de la hechicera. (Palma, 1961, serie VI, p. 268; nuestros subrayados)

Este retrato no dista demasiado de lo que planteaba el Inca Garcilaso acerca de los pueblos indígenas denominados como bárbaros, en los que resalta la existencia de hechiceras o sacerdotisas:

> Hubo también hechiceros y hechiceras, y este oficio más ordinario lo usaban las indias que los indios: muchos lo ejercitaban solamente para tratar con el demonio en particular, para ganar reputación con la gente, dando y tomando respuestas de las cosas por venir, haciéndose grandes sacerdotes y sacerdotisas.

> Otras mujeres lo usaron para enhechizar más a hombres que a mujeres, o por envidia o por otra malquerencia, y hacían con los hechizos los mismos efectos que con el veneno. Y esto baste para lo que por ahora se puede decir de los indios de aquella edad primera y gentilidad antigua, remitiéndome, en lo que no se ha dicho tan cumplidamente como ello fue, a lo que cada uno quisiere imaginar y añadir a las cosas dichas, que, por mucho que alargue su imaginación, no llegará a imaginar cuán grandes fueron las torpezas de aquella gentilidad, en fin, como de gente que no tuvo otra guía ni maestro sino al demonio. (2009, libro I, cap. XIV, pp. 46-47)[123]

De esta manera, albergar saberes relacionadas a la hechicería no convertiría a las mujeres peruanas en seguidoras o perpetuadoras de un culto ancestral incaico, sino en sujetos bárbaros y seguidores del demonio que han retrocedido en su fe hasta las falsas creencias de los pueblos preincaicos.

Tras advertir acerca de los peligros de la magia y la brujería, Palma explicitó que abrazar el catolicismo era el camino que debía seguir la mujer peruana. Esta lección queda fijada en "El puente de los pecadores", una de las pocas tradiciones que otorga un mayor peso a la mujer indígena durante la Colonia:

> En 1810, en momentos en que caballera en una mula regresaba una india para el caserío de Végueta, antojósele al puente nuevo decir: "aquí di fin", y se derrumbó con estrépito. La pasajera se encomendó a la Virgen del Carmen, y en vez de dar en el río, se encontró sana y salva junto con su mala en la banda opuesta.

[123] Guardia explica que Garcilaso se equivoca cuando señala que "las mujeres usaban con más frecuencia que los hombres hierbas para realizar hechizos por envidia, o malquerencia, lo que tampoco está corroborado por otras fuentes documentales" (2010, p. 30).

> En memoria de la milagrosa salvación de la india se levantó en ese sitio una capillita dedicada a la Virgen del Carmen, y a la cual la devoción popular obsequia constantemente con cirios. (Palma, 1961, serie IV, p. 711)

De ese modo, así como los incas tendían puentes a los pueblos bárbaros aledaños, la cristiandad le estaría ofreciendo un puente, en el sentido literal y figurado, de "milagrosa salvación" a la mujer indígena, la cual supo agradecer en adelante a través de su devoción.

Más importante, el abandono de las supersticiones y la conversión religiosa se propusieron como una promesa de ciudadanía. De manera semejante, Pardo y Lavalle sostuvo que la ciudadanía adquiría la forma de un "sacerdocio" que, de asumirse con "justicia y firmeza", recibía el "premio de la Providencia" y las "bendiciones de la Patria" (citado en McEvoy, 2017, p. 123). De ese modo, tal y como observó McEvoy (2017), Pardo y Aliaga —y, en cierta medida, Palma— revivía categorías tradicionales de la historiografía eclesiástica, como la providencia, la lucha del bien contra el mal y el "arca de la alianza", ventajosas en tiempo de crisis y necesarias para la construcción de un cuerpo político.

Santa Rosa de Lima, a quien Palma dedicó tres tradiciones, representaba el punto más alto de la unión entre patriotismo y religiosidad femenina, y, en esa medida, el camino de fe que debía seguir la indígena peruana. Al ser la primera santa americana canonizada y poseer linaje mestizo, simbolizó la posibilidad de crear una ruta de santidad para los habitantes del Nuevo Mundo. Prueba de ello es que don José de San Martín la nombró Patrona de la Independencia americana en el Congreso de Tucumán (1816); con este gesto, "su culto quedó asociado con la raza y la nacionalidad" (Mujica, 2021, p. 159). De hecho, esta cualidad articuladora de la santa limeña ya la había convertido en un emblema potente de los movimientos revolucionarios preindependentistas:

> Fuese o no cierto el origen mestizo de la santa peruana, el *Planctus* […] lo dio por hecho y sirvió de alpiste revolucionario para las sublevaciones de los caciques indígenas del siglo XVIII. Túpac Amaru en 1780 y Gabriel Aguilar en el Cuzco en 1805 usaron las profecías políticas relativas a la restauración del Imperio inca atribuidas a la limeña para legitimar sus revueltas preindependentistas. Rosa era la Virgen americana protonacionalista que con su culto unificaba y disolvía —como lo hizo la Virgen de Guadalupe en México— el rígido sistema virreinal de castas. (Mujica, 2021, p. 159)

En sus tradiciones, Palma eliminó cualquier vestigio político de la santa que fuera insignia de la revolución para transformarla en emblema de cohesión nacional desde una perspectiva criolla. Para ello, se centró en narrar sus milagros y en destacar el valor que representa para la patria peruana. Por ejemplo, en "El rosal de Rosa", enfatizó el descreimiento inicial del papa Clemente IX acerca del surgimiento de una santa en el Nuevo Mundo:

> Cuentan que cuando en 1668 presentaron al Papa Clemente IX el expediente para la beatificación de Rosa, no supo disimular el Padre Santo una ligera desconfianza, y murmuró entre dientes:
>
> - ¿Santa? ¿Y limeña? ¡Hum, hum! Tanto daría una lluvia de rosas.
>
> Y milagro fue patente, porque perfumadas hojas de rosa cayeron sobre la mesa de Su Santidad.
>
> Añaden que nació de este incidente el entusiasmo del Papa por Rosa de Lima; pues en dos años expidió, amén del breve para su beatificación (12 de febrero de 1669), otros seis en honor de *nuestra compatriota.* (Palma, 1961, serie VII, p. 197; nuestros subrayados)

De ese modo, en las *Tradiciones*, la santa se convirtió en el rostro femenino y mestizo de la Independencia, que no de los movimientos revolucionarios, y significó una promesa de ciudadanía para la indígena peruana que recorría un camino de fe.

…

Según se confirma al estudiar los relatos anteriores, la mujer indígena aparece en las *Tradiciones* como un personaje altamente susceptible de *perder el rumbo* —de errar en su camino a la ciudadanía— tras cruzar el umbral desmitificador de la Conquista. El instinto protector y maternal desde el cual se construye a la mujer incaica como una hija diligente de Mama Ocllo va siendo, poco a poco, reemplazado por supuestos intereses individuales, y la nueva posibilidad de dejar atrás las obligaciones sociales y patrióticas para aspirar a un ascenso social, incluso cuando esta movilización, física o simbólica, conlleva la pérdida del honor. Al mismo tiempo, las *Tradiciones* permiten a Palma educar a la población acerca de que el verdadero rol de la mujer era, a su modo de ver, el de instruir a la sociedad hacia la fe cristiana y la ciudadanía, dos caras de la misma moneda para el pensamiento criollo.

4.2. Las "hijas del Sol" y su naturaleza errante. Representaciones de lo femenino andino en los cuentos incaicos de Valdelomar

Ensayos como "La Mariscala", donde Valdelomar (2001) llegó a sostener que Francisca Zubiaga fue "la única dueña del Perú" (tomo I, p. 387) y demostró un gran interés por su condición de desterrada (tomo I, p. 409), atestiguan la admiración del escritor iqueño por la defensa de la patria que ejercieron las mujeres, así como una consciencia sobre sus dificultades para tener una participación en el proyecto nacional allende el papel de madres y educadoras. Sin embargo, el escritor se mostró ambivalente acerca de su aprecio por las mujeres aguerridas, rebeldes o independientes al caracterizar a sus personajes femeninos dentro de sus cuentos. Si revisamos su escritura ficcional desde una perspectiva de género, notaremos que predomina una tendencia a reproducir arquetipos de la época, con pocas distinciones entre la costa y el Ande, bajo el esquema binario decimonónico que enfrenta a la mujer casta y pura a la *femme fatale*. De ese modo, tal y como ocurría con Palma, la indecisión halla muchas veces refugio en el lugar común literario. Ahora bien, como suele darse dentro de la escritura de Valdelomar, el baño de artificio modernista no anula el proyecto estético-literario del que forman parte los cuentos incaicos; por ello, en las siguientes páginas, analizaremos cómo se yuxtaponen los distintos enfoques de feminidad andina con la edificación de una patria inclusiva para descubrir qué ocurre cuando es ella quien abandona su posición asignada dentro de la sociedad.

4.2.1. Madre o guerrera: ¿dos tipologías andinas en conflicto?

"Los hermanos Ayar" es el relato donde Valdelomar establece la fundación del imperio de los incas y, bajo su lógica de una continuidad histórica, del Perú. Este cuento posee la peculiaridad de ser una adaptación del popular mito fundacional de los incas y

no el resultado directo de la imaginación de su autor, aunque en la reelaboración modernista consiga una versión muy en la línea de sus preocupaciones estético-ideológicas. Lo más probable es que aquel conociera el mito de los *Comentarios reales*, donde aparece transcrita la versión de Juan de Betanzos casi sin adiciones[124]. Hay que destacar que la elección de Valdelomar de este relato por sobre el de la pareja fundadora, el único verdadero para el Inca Garcilaso, puede ser interpretada como una forma de subversión frente a la historia oficial desde la perspectiva de la crónica mestiza. No obstante, para María Rostworowski (2012) la historia de los hermanos Ayar es la única "legítimamente andina" (p. 31) y el mito de la pareja fundadora debería ser leída como una manipulación del Inca Garcilaso para lectores europeos. Sin ánimos de detenernos en este aspecto, sí es posible afirmar que esta elección ofreció al escritor iqueño una base narrativa más fértil en el terreno literario, con sus traiciones y sucesos bélicos, así como la posibilidad de humanizar a los padres de la patria, lejos del cuadro historiográfico que el Inca Garcilaso inauguró con el mito de la pareja y donde cada acción estaba regida por los principios de la Ley natural: "En este valle manda Nuestro Padre el Sol que paremos y hagamos nuestro asiento y morada para cumplir su voluntad" (2009, libro I, cap. XVI,

[124] En los *Comentarios*, se lee lo siguiente:

> Dicen que al principio del mundo salieron por unas ventanas de unas peñas que están cerca de la ciudad, en un puesto que llaman Paucartampu, cuatro hombres y cuatro mujeres, todos hermanos, y que salieron por la ventana de en medio, que ellas son tres, la cual llamaron ventana real. Por esta fábula aforraron aquella ventana por todas partes con grandes planchas de oro y muchas piedras preciosas. Las ventanas de los lados guarnecieron solamente con oro mas no con pedrería. Al primer hermano llaman Manco Cápac y a su mujer Mama Ocllo. Dicen que éste fundó la ciudad y que la llamó Cozco, que en la lengua particular de los Incas quiere decir ombligo, y que sujetó aquellas naciones y les ensenó a ser hombres, y que de éste descienden todos los Incas. Al segundo hermano llaman Ayar Cachi y al tercero Ayar Uchu y al cuarto Ayar Sauca. […] Apretando a los indios sobre qué se hicieron aquellos tres hermanos y hermanas de sus primeros Reyes, dicen mil disparates, y no hallando mejor salida, alegorizan la fábula, diciendo que por la sal, que es uno de los hombres, entienden la enseñanza que el Inca les hizo de la vida natural; por el pimiento, el gusto que de ella recibieron; y por el nombre regocijo entienden el contento y alegría con que después vivieron. Y aun esto lo dicen por tantos rodeos, tan sin orden y concierto, que más se saca por conjeturas de lo que querrán decir que por el discurso y orden de sus palabras. Sólo se afirman en que Manco Cápac fue el primer Rey y que de él descienden los demás Reyes. (2009, libro I, cap. XVIII, pp. 53-54)

p. 50). Asimismo, y más importante para el tema de este capítulo, versionar "Los hermanos Ayar" guardaría relación con la posibilidad de representar las dos mitades sociales andinas, el *hanan* y el *hurin* —asociados con lo masculino y femenino respectivamente (Rostworowski, 2007, p. 129)[125]— a través de una colectividad con mayor potencial simbólico y variedad de tipologías.

A simple vista, los personajes que representan la mitad masculina poseen psicologías más complejas que se pueden sintetizar de la siguiente manera: Ayar Manco es el líder prudente; Ayar Auca, el estratega militar; Ayar Uchu, el artista contemplativo; y Ayar Cachi, la juventud irreflexiva. No indagaremos ahora en este conjunto y sus alcances para la trama fundacional, pues lo haremos en el capítulo siguiente, respecto del viaje colectivo y la representación mesiánica de Ayar Manco. Por su parte, las mujeres, cuyas intervenciones están casi siempre supeditadas a las acciones de sus pares masculinos, aparecen construidas desde los atributos femeninos tradicionales también presentes en el universo de Palma: "Las siete mujeres eran el acopio de las virtudes, pero sobresalían entre ellas, Mama Ojllo, la laboriosa y discreta; Mama Guaco, audaz y temeraria; Mama Ipacura, por su conmovedora abnegación; y Mama Ragua, apasionada y triste" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 309).

Pese a esta simplificación de lo femenino, sobresalen dentro del colectivo los personajes de Mama Ojllo y Mama Guaco, que se construyen desde la dicotomía andina

[125] Es pertinente recalcar que la adaptación de la cultura incaica a las categorías occidentales de femenino y masculino no se ciñen a los criterios occidentales. Según observó Liesder Mayea Rodríguez (2010), a diferencia del quechua, que carece de género y número, el español separa drásticamente los géneros. Ello nos lleva a cuestionar

> […] si los Incas veían la vida y todo a su alrededor utilizando la misma lógica que se pone de manifiesto culturalmente en Europa, y se refleja, particularmente en el español, donde hay claramente una preferencia por lo masculino, y por ende es cuestionable que la representación de la sociedad subalterna bajo estudio por medio del español sea completamente objetiva y fidedigna. (p. 3)

madre-guerrera. Como explica Guardia (2010), la presencia más fuerte, incluso sanguinaria, de Mama Guaco (también llamada "Mama Wako" o "Mama Huaco") en diversas crónicas ha derivado en una oposición entre ella y la madre abnegada, personificada por Mama Ocllo ("Mama Ojllo" en el cuento de Valdelomar). Así explicó la crítica las implicaciones de esta oposición y la solución integradora que adoptó el Inca Garcilaso de la Vega:

> Garcilaso une dos nombres que corresponden a personas distintas: Mama Ocllo y Mama Wako. Los cronistas presentan por lo general a Mama Wako como una mujer de extrema crueldad, que en una ocasión mató a un indio lo hizo pedazos y le arrancó el corazón con los dientes. Es ella, también, la que aconsejó a Manco Capac dejar sin agua las tierras de los ayllus que se resistían a someterse a su dominio. Según Juan Santa Cruz Pachacutic, Mama Wako funda el Imperio con Manco Capac. Betanzos añade que era la esposa de Ayar Uchu y Guaman Poma de Ayala la sindica como madre de Manco Capac. Nada de esto dice Garcilaso. Según algunas investigaciones con Mama Wako aparecen dos arquetipos femeninos: Mama Occllo, la mujer hogareña ocupada de sus hijos y Mama Wako, la mujer guerrera y libre. (Guardia, 2010, pp. 42-43)

Esta decisión a contracorriente de fusionar a dos mujeres que tradicionalmente fueron representadas como hermanas tendría que ver, para Michael J. Horsewell, con el deseo de armonizar las culturas y de relacionarse mejor con su lector europeo:

> In his effort to harmonize the two cultures of his heritage and recover the Inca's honor expunged by Toledo and Sarmiento's anti-Inca discourse […] depicts Mama Ocllo Huaco as a symbol of feminine domestic order: she establishes Hurin Cuzco (the lower *ayllu* division of the imperial city) and teaches women how to weave […] The foundational family, a "king" and a "queen", seem to be based on Inca Garcilaso's

> knowledge of European dynastic monarchies, more appealing to his European audience than the foreign Andean traditions. (Horsewell, 2005, citado en Rodríguez, 2010, p. 3)

No corresponde aquí profundizar en las razones que tuvo el Inca Garcilaso para dirigir el encargo divino solo hacia Mama Ocllo, pero esta información sí nos invita a aventurar una hipótesis acerca de por qué Valdelomar retomó la separación primigenia. Esta guardaría relación con el deseo de otorgar igual importancia a la génesis de ambas tipologías en un contexto republicano post crisis en el que no estaba claro si el Perú necesitaba solo a esa madre patria —una mujer protectora, educadora, abnegada, es decir, situada en lo privado— que tanto había exaltado Palma; o a una defensora del territorio y los valores nacionales —una mujer aguerrida, "varonil" y estratega—[126]. A continuación, revisaremos las connotaciones que arrastran ambos personajes por separado.

4.2.1.1. La patria maternal. El legado de Mama Ojllo

En principio, Mama Ojllo representa a la madre abnegada y la maestra de su pueblo. Sin embargo, su personaje no es fijo, sino que transmuta a lo largo del cuento desde un estado de cierta puerilidad hacia la atención plena del llamado civilizatorio del Sol, por medio de su conversión en madre:

> Mama Ojllo no era ya la animosa mujer de los primeros días, y había tardes en las que, pensativa, recostada en las telas suaves de las alpacas, hablaba largamente con Ayar

[126] Esta dualidad fue parte del imaginario que acompañó la Independencia. En el plano simbólico, la mujer indígena, más precisamente la incaica, fue la imagen de la liberación de los pueblos en el contexto de la Guerra de Independencia. El artista Francisco Laso —a quien el último número de la revista *Colónida* dedicó una nota — "representó a las repúblicas independientes americanas como un tribunal de *ñustas* o matronas armadas —vírgenes del Sol— reunidas en una asamblea multinacional acontecida sobre la cima de una pirámide monumental inca"; con ello, evocó al Imperio inca, con sus mujeres como protagonistas y madres de la patria, como la "matriz cultural prehispánica que configuraba la unidad geográfica y política de las nuevas repúblicas sudamericanas" (Mujica, 2021, p. 161).

> Manco. Una mañana, al salir el Sol, ante la noble gente reunida, Ayar Manco abrió la puerta de su cabaña, en el cerro de Tampuquiro y elevó, en las manos, hacia el Sol, un niño, sobre cuyo ropaje el indio se posó. El niño fue Sinchi Roca, el heredero. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 311)

Si bien no se suprime por completo su sexualidad durante este tránsito —"sonaron besos de pasión" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 310)—, la personalidad de Mama Ojllo pasa a definirse principalmente por su rol de madre del segundo Inca, el cual se figura desde su nacimiento como una pieza clave para la fundación del Imperio y la ley de sucesión de los incas. Ello se percibe en el final del cuento: "Los fundadores se inclinaron ante Manco Capaj y éste puso un instante en manos de su hijo, el ave sagrada. Sinchi Roca miró al Sol de frente, y así se fundó el Imperio de los Incas" (tomo II, p. 317). Aquí Valdelomar siguió los fundamentos del Inca Garcilaso (2009) acerca del eje familiar que constituye el Incario, quien señalaba lo siguiente:

> Los Reyes Incas, desde el primero de ellos, tuvieron por ley y costumbre muy guardada que el heredero del reino casase con su hermana mayor, legítima de padre y madre, y ésta era su legítima mujer; llamábanle Coya, que es tanto como Reina o Emperatriz. El primogénito de estos dos hermanos era el legítimo heredero del reino. (libro IV, cap. IX, p. 184)[127]

Respecto de la visión maternal de Mama Ojllo, el cronista cuzqueño destacó que "le daban este apellido Mamánchic, que quiere decir Nuestra Madre, porque, a imitación de su marido, hacia oficio de madre con todos sus parientes y vasallos" (Garcilaso de la Vega, 2009, libro I, cap. XXVI, p. 66).

[127] Cabe aclarar que tomamos las referencias del Inca Garcilaso sobre Mama Ojllo de su relato sobre la pareja fundacional, Manco Cápac y Mama Ocllo, puesto que, en la escueta alusión al mito de "Los hermanos Ayar", no se llega a construir un verdadero retrato del personaje.

Pese a ello, el autor de los cuentos incaicos no veía en Mama Ojllo a una reina o emperatriz. La Mama Ojllo de Valdelomar se limita a ser una esposa y madre, sin llegar a ejercer su poder político como *coya* (esposa y hermana del Inca). No obstante, el principio de dualidad andina, con su concepción del mundo a través de unidades contrarias, propiciaba que el poder entre los incas no fuera un privilegio masculino, sino que las mujeres lo asumieran desde la función que cumplieron las *coyas*, o desde el curacazgo en ciertos repartimientos (Guardia, 2010, p. 27). El Inca Garcilaso se preocupó también por representar a su pareja fundadora a partir de este equilibrio de poderes que deriva en dos líneas de descendencia comprendidas como relaciones de parentesco patrilineal y matrilineal a partir de la perspectiva occidental del siglo XVII (Guardia, 2010, p. 44).

En *Los hijos del Sol*, Mama Ojllo es, más bien, una figura protectora que conduce al pueblo en su transición desde el descentramiento (estado de barbarie) a la constitución de un nuevo orden social con la fundación del Imperio de los incas. Hacia el final del cuento, sabemos que pesa más la promesa de futuro que simboliza su maternidad, en la forma de un heredero, que las labores prácticas para alcanzar la civilización. El narrador, a diferencia de Palma, quien sí llegó a aludir a ciertas labores de las mujeres en "Palla-Huarcuna", obvia las enseñanzas de Mama Ojllo hacia las mujeres del Incario que recogen diversas crónicas, incluso cuando la describe en un inicio como "laboriosa". De esa manera, el cuento de Valdelomar acaba por rebajar, incluso más que Palma, el poder de un personaje femenino fundamental para aumentar el rango de posibilidades de la mujer peruana más allá de la maternidad.

Si revisamos los discursos de Valdelomar, podremos comprender mejor con qué ideas se correspondía esta imagen tan restringida de Mama Ojllo. A la luz de algunos

artículos, sabemos que el escritor veía en el trabajo femenino —y en general la inserción de la mujer en la economía nacional— un mal necesario. En su artículo de 1916, "Ricas y pobres", el escritor vio con beneplácito la creación de la *Industria Femenil* a través de la cual las mujeres ricas de Lima compraban directamente la producción de las mujeres trabajadoras sin la intermediación de grandes firmas mercantiles dirigidas por hombres, quienes, según denuncia Valdelomar (2001), les pagan "precios irrisorios por sus bordados, sus costuras, sus cosas de arte" (tomo III, p. 41). Este breve texto de opinión nos permite establecer algunas ideas generales. Primero, hay un interés reivindicatorio que se sustenta en frases como: "Nada tan hermoso ni tan sagrado como el trabajo de la mujer" (`2001, tomo III, p. 40). Pero, sobre todo, se sostiene en el hecho de que el autor calculó que el resultado del intercambio entre mujeres sería "cierto bienestar en los hogares de la miseria y se elevarán las voces de gratitud y bendición" (2001, tomo III, p. 41). Esta visión que idealiza el trabajo de las obreras hace eco de los comentarios de Matto de Turner en *Viaje de Recreo*, donde la autora ennoblece a la mujer obrera como un sujeto pleno y que, por ende, hace de su hogar un "templo de la felicidad" (1909, p. 32).

De otro lado, el trabajo femenino mitigaría la mendicidad y el vagabundeo, prácticas que Valdelomar percibió como los mayores males de la sociedad, y que, en el caso de las mujeres, relacionó con la inmoralidad y el vicio:

> Son las señoras principales de Lima que, buscando un medio de extremo ingenioso, se enlazan, con el calor de la protección y el afecto a la *multitud de vidas desvalidas, de huérfanas desamparadas, de niñas sin más horizontes que la mendicidad y el vicio; a esa multitud dolorida* e interesante que, doblegada bajo el peso de la extenuación física, de la humillación moral y de la labor ruda, recibe apenas para su afanoso vivir un miserable puñado de monedas. (2001, tomo III, p. 40; nuestros subrayados)

Por último, si bien Valdelomar defendió la incursión de las mujeres en el ámbito público, lo hizo desde una cierta condescendencia, pues precisaba que el lugar de la mujer es el hogar, con lo cual se acercó a la ideología de la domesticidad, tan presente en las páginas que Palma dedicó a las mujeres:

> Mitad del género humano nacida para ser considerada y querida, *para constituir el encanto y el adorno del hogar*, para dirigir los primeros pasos de sus hijos, se somete, recelosa, muchas veces heroica, al yugo de una tarea que la aísla, que la agota, que daña su belleza. Rodea su frente la aureola del sacrificio. Florecen los lirios de sus dedos para mitigar el hambre. (Valdelomar, 2001, tomo III, p. 40; nuestros subrayados)

De este modo, para el escritor, la mujer no estaría naturalmente llamada al trabajo —es decir, al espacio público—, sino al cuidado de su hogar; sin embargo, de ser forzosamente necesario, debía sacrificarse, desafiar su "naturaleza delicada" y ejercer labores que aportan a la economía familiar. Lo que no podía admitirse de ningún modo para el escritor era el *vagabundeo femenino*, el acto de errar o ir por libre, que, bajo la mentalidad de la época, se relacionaba con una vida licenciosa y deshonesta. En ese sentido, la incursión en el espacio público llegaba hasta las fábricas, pero las calles siguieron siendo representadas como el entorno de mayor peligro para la dignidad de una mujer.

En el mismo orden de ideas, en unas hojas conservadas de alguno de sus discursos, el escritor se refirió a la maternidad como una condición natural que eleva a la mujer por sobre el resto de los seres y la purifica:

> Amemos a la mujer, sobre todo, cuando es madre, porque desde el punto en que se vuelve madre, la mujer adquiere un sello de grandeza moral, de solemne y de augusta. ¡El amor maternal, el más sublime de los amores, transforma y ennoblece aún a las más grandes

> pecadoras! […] ¡Oh, mujer, espíritu lleno de todos los heroísmos, de todas las bellezas, de todas las abnegaciones! (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 562)

De esa forma, el narrador encumbraba a la mujer al plano de lo sublime, pero sobre la base de un esencialismo, compartido con Palma, que la reduce a un rol muy específico dentro de la sociedad, el de madre abnegada.

De igual manera, en su "Invocación a la Patria", Valdelomar dejó claro que es esa cualidad maternal, precisamente, la que involucra a las mujeres en el proyecto de nación y les permite asumir el papel de educadoras: "vosotras, honradas madres, por los frutos de vuestras entrañas fecundas, pensad en vuestros hijos, acordaos de su porvenir, y enseñadles a que tengan Patria; vosotras, hermanas, cándidas flores del hogar, enseñad a vuestros hermanos a que busquen Patria" (2001, tomo IV, p. 388). Así, vuelve a surgir la idea del magisterio como la vocación natural de la mujer y casi la única labor que el poder hegemónico le permitía ejercer a nivel público. En ambos discursos, Valdelomar articula una noción de madre-cuidadora afín a la de Palma, con lo cual se parece posicionar como partidario de la ideología de la domesticidad.

Ciertamente motivado por estas ideas, Valdelomar se dirigió a los niños del Perú, en su discurso "La misión de educar", para proyectar sobre la patria los dones de esa mujer abnegada y protectora. A través de la imagen potente de una madre siendo abofeteada, el escritor se propuso remover las conciencias de los peruanos más jóvenes por no defender la patria ante el enemigo chileno durante la Guerra del Pacífico:

> *Los soldados enemigos abofetearon a esa sublime mujer abnegada* que tenía los ojos llenos de cielo, el corazón lleno de amor, las manos llenas de bondad […]. Rescatad primero el corazón de vuestra *madre adolorida*, curad primero sus heridas, enjugad, primero sus lágrimas y luego buscad el hueco de oro donde está el secreto de los héroes

> para disolver el oro y ya conocéis el secreto que es la máxima virtud del Patriotismo. (Valdelomar, 2001, tomo IV, pp. 586-587; nuestros subrayados)

Así, al mismo tiempo que destacó la inacción de los peruanos, adjudicó a la nación una feminidad débil, pasiva y agraviada.

Esta declaratoria dirigida a los niños guarda relación con su propio ideal de prolongar un sentimiento nacional a través de las generaciones. Por ello, Valdelomar se preocupó en transmitir la importancia de las familias para la sociedad en el final de "Los hermanos Ayar", cuando los pueblos migrantes se congregan en el lugar de la fundación del Imperio de los Incas: "Los padres alzaban a los hijos, hablándoles de la maravilla anunciadora, y los niños aguardaban absortos, con los ojos abiertos, el suceso fantástico. Había aquella mañana una inusitada alegría en el valle" (2001, tomo II, p. 316). Ahora bien, a diferencia de Palma, quien aludía a las familias en Palla-Huarcuna para enfatizar la necesidad de mirar hacia atrás por medio de las enseñanzas que se heredan de madres a hijos, Valdelomar apuntó hacia el futuro prometedor del que son testigos los niños. Esta pequeña distinción nos permite recordar la separación de base entre los autores, que tiene que ver con el afán recopilador del pasado de Palma, en tanto escritor romántico, y la fe de Valdelomar por el futuro y el progreso, herencia del modernismo.

4.2.1.2. El legado de Mama Guaco: la mujer guerrera

Por otra parte, las intervenciones de Mama Guaco en el cuento son puntuales pero significativas. Se limitan a dos momentos de la narración que permiten al personaje sacar a relucir su carácter aguerrido y estratégico, la otra faceta de la mujer peruana que Valdelomar no desatendió y que se relaciona con la lucha continuada de la mujer de inicios del siglo XX. Primero, en un breve pasaje, el narrador describe cómo Mama Guaco

es capaz de agitar los ánimos de sus hermanos durante la peregrinación y se identifica como un sujeto combatiente:

> Aquella tarde, Mama Guaco, que era la más aguerrida y de mejor entendimiento, reunió a sus hermanos y les dijo: –Hermanos: pues hijos somos del Sol, y hemos nacido para señores, salgamos ya a conquistar la tierra con amor o con sangre, que sólo por ello se mueven los hombres... (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 307)

Su segunda aparición se sitúa en otro momento vital de la narración, cuando Ayar Cachi se vuelve un riesgo para el plan civilizatorio del grupo debido a su actitud desafiante e impulsiva. Mama Guaco emplea su elocuencia para convencerlo de volver al cerro de Pacarejtampu, donde sería aprisionado:

> —¡Hermano —dijo iracunda Mama Guaco— irás! Harás como se te ordena. ¿Un varón tan fuerte y esforzado como tú duda de ir a una comisión tan indispensable?... Por la boca de Manco te ordena el Sol... *¿De qué sirve a tu juventud tener el brazo fuerte si no tienes ley?...* (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 314; nuestros subrayados)

Valdelomar asigna a Mama Guaco esta última frase tan poderosa y que rige muchas de las ideas que el escritor fue desarrollando durante sus discursos y ensayos: el pueblo necesita, más que una exhibición de poder, leyes justas por parte de sus gobernantes. Entonces, Mama Guaco es una mujer poseedora de una doble fortaleza, pues es tanto física como intelectualmente una líder. Su capacidad para mediar en situaciones de dificultad no está reñida con el rol de cuidadora de Mama Ojllo; es un apoyo complementario, puesto que sus acciones están también motivadas por el cuidado de su pueblo.

Si avanzamos cronológicamente hasta el retrato de mujeres ilustres por parte de Valdelomar, notamos que se puede establecer un nexo entre esta tipología femenina y su

ideal de mujer líder republicana, que poco tiene que ver con la maternidad idealizada. En su biografía de Francisca Zubiaga, también conocida como "la Mariscala", Valdelomar (2001) elogió a quien llegó a considerar "una de las figuras más completas de nuestra incipiente nacionalidad" (tomo I, p. 371). Con el apoyo de la documentación de Flora Tristán, otra mujer guerrera y errante por la cual Valdelomar demostró sentir admiración, el autor destacó los atributos bélicos y la capacidad de liderazgo de Zubiaga:

> Gobernó a hombres, condujo ejércitos […]; fue soldado audaz […]. ¿Qué fiereza más arrebatadora, y valor más temerario, y corazón más fuerte que el suyo que el suyo, atravesando Lima al frente de su ejército, bajo el fuego graneado de los orbegosistas? (2001, tomo I, p. 371)

Y todos sus logros serían mérito de su capacidad tanto intelectual como física:

> […] ordenada, metódica y lógica, para hacerse capitana comenzó por educar su cuerpo. Dedicose con vehemencia a la esgrima, manejó con admirable maestría la pistola, se hizo la mejor amazona de su época, nadie la aventajaba en el gracioso arte de la natación. (2001, tomo I, p. 382)

Es interesante que el narrador no destaca ningún atributo maternal en Zubiaga. En lugar de madre protectora, ella era una líder sinigual: "el alma del gobierno" (2001, tomo I, p. 387). Incluso, comenta que Flora Tristán se refiere a aquella como una "llamada a continuar la obra de Bolívar" (2001, tomo I, p. 388), es decir, como una forjadora de la patria. En esa línea, el matrimonio entre Zubiaga y el presidente Agustín Gamarra es interpretado por Valdelomar como la conformación de una nueva pareja fundacional para el Perú, en la medida en que fueron dos espíritus llamados a redireccionar el país: "Esos cóndores salían del Cusco, iban a subyugar a pueblos, a dominar voluntades, a suscitar

envidias, castigar calumnias, a cautivar corazones, a dar la victoria en los combates y a ser dueños y señores de la nueva república" (2001, tomo I, p. 382).

De esa manera, la República, desde la perspectiva del escritor iqueño, habría ganado mucho más con esa "épica pareja" (Valdelomar, 2001, tomo I, p. 380), como la llegó a llamar, que con una pareja protectora como la que conformaron Mama Ojllo y Ayar Manco. A pesar de la heroicidad de Zubiaga, el escritor se preocupó por describir la última etapa de su vida como exiliada para exaltar una identidad vapuleada, y una profunda tristeza en medio de la soledad y el olvido: "Ya no soy nada, por mí que estoy muerta" (2001, tomo I, p. 412). Se exilió "dejando tras de sí muchas ilusiones deshojadas y glorias marchitas" en medio del "terrible amargor de la ingratitud" (tomo I, p. 404)[128].

…

Así, nos encontramos frente a dos modelos de mujer líder en los cuentos incaicos de Valdelomar, la madre y la guerrera, que, aunque no son necesariamente incompatibles, como intentaban demostrar las intelectuales peruanas, sí aparecen separados en los cuentos. Ambos modelos de mujer conforman, a su vez, dos tipologías de parejas fundacionales de una nueva nación: la pareja de padres fundadores y la pareja épica. Estas versiones son elocuentes acerca de las reflexiones a las que se enfrentó un intelectual en tiempos de Valdelomar. Por un lado, hay una impronta de la ideología de la domesticidad sobre la necesidad de una madre patria protectora, la defensa de la familia como columna vertebral de la nación y la tradición decimonónica de la mujer como educadora en valores

[128] Otro ejemplo de mujer guerrera durante la primera etapa republicana es Antonia Moreno de Cáceres, a quien Valdelomar consideró "el último ejemplar de aquellas antiguas mujeres peruanas, de espíritu varonil, carácter indomable e inteligencia clara, que intervinieron en los grandes procesos nacionales" (2001, tomo III, p. 97). El escritor la comparó con Francisca Zubiaga, pues dice que, como ella, Moreno "supo imponerse a los demás; como ella poseía un adentrado patriotismo; […] paladeó la amargura de la derrota, la tristeza del destierro y la tragedia de la sangre" (2001, tomo III, p. 97).

cívicos. Por otro lado, Valdelomar también reveló admirar a las mujeres que forjaron el país, a través de una lucha no solo contra un enemigo externo, sino por obtener similares derechos a los de sus compatriotas masculinos. Estos son, como indica Becerra, "votar, divorciarse, disponer de bienes y salarios propios, ejercer su profesión, realizar acciones judiciales, educarse" (2011, p. 67). Al respecto, aventuramos una propuesta de lectura: puede que para Valdelomar la figura maternal fundara la nación peruana en sus orígenes incaicos, y que la pareja épica, con su dosis necesaria de rebeldía, marcara el inicio de la vida republicana.

4.2.2. La feminidad sagrada de las vírgenes del Sol: la mujer prohibida

Tras confirmar que la ideología de la domesticidad perdura en la obra de Valdelomar, no llama la atención que el autor elija perpetuar el ambiente de estricta intimidad que rodea a las vírgenes del Sol, mayor expresión andina de la mujer como parte del ámbito privado. Como hemos explicamos en el capítulo 2 con relación al descenso hacia la marginalidad, "El pastor y la nieve" es un relato que narra la audaz petición del príncipe Ritti-Kimiy a su hermano, el Inca Yúpac Yupanqui, de que lo autorice a acceder al palacio donde residen las vírgenes sagradas, así como las consecuencias de llevar a cabo dicha trasgresión.

Pese a su estado de aislamiento, las vírgenes del Sol tuvieron un papel destacado en la historia del Incario por su carácter sagrado y su rol social como trabajadoras del rey. Sobre este último aspecto, el Inca Garcilaso (2009) insistió en la laboriosidad de las elegidas:

> El principal ejercicio que las mujeres del Sol hacían era hilar y tejer y hacer todo lo que el Inca traía sobre su persona de vestido y tocado, y también para la Coya, su mujer

> legítima. Labraban asimismo toda la ropa finísima que ofrecían al Sol en sacrificio. (libro IV, cap. II, p. 176)

Pese a ello, en el cuento de Valdelomar, las elegidas son solamente el mayor objeto de deseo de un personaje masculino, dado que el cuento explota el misticismo que engloba un estatus que las obliga a vivir confinadas y alejadas del escrutinio de los hombres, como si se tratase de bellas e inalcanzables monjas de claustro[129].

Pues bien, la sola intención de ingresar en estos aposentos reales representa una "osadía sin límites", incluso para un miembro de la realeza incaica, tal y como expresa el Inca en el cuento: "¿Por qué me pides aquello que nadie ha pedido nunca? ¿Por qué quieren ver tus ojos lo que no vieron jamás los humanos ojos?" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 328). Sin embargo, al sentir que se cuestiona la verdad de su palabra, pues había prometido satisfacer cualquier demanda a su hermano, el monarca accede con la condición de que Ritti-Kimiy "no debía hablar a las escogidas, pero podía visitar todos los recintos y ver a todas las vírgenes" (2001, tomo II, p. 329). Valdelomar se basó en una restricción verdadera, que también relató el Inca Garcilaso (2009):

> Vivían en perpetua clausura hasta acabar la vida, con guarda de perpetua virginidad; no tenían locutorio ni torno ni otra parte alguna por donde pudiesen hablar ni ver hombre ni mujer; si no eran ellas mismas unas con otras, porque decían que las mujeres del Sol no habían de ser tan comunes que las viese nadie. *Y esta clausura era tan grande que aun el propio Inca no quería gozar del privilegio que como Rey podía tener de las ver y hablar, por que nadie se atreviese a pedir semejante privilegio*. Sola la Coya, que es la Reina, y

[129] Valdelomar había explorado ya el erotismo alrededor de una mujer prohibida que vive enclaustrada como una monja. Por ejemplo, en *La ciudad de los tísicos*, Sor Luisa de la Purificación se describe como una belleza inalcanzable (2001, tomo II, pp. 118-119).

> sus hijas tenían licencia de entrar en la casa y hablar con las encerradas, así mozas como viejas. (libro IV, cap. I, p. 175; nuestros subrayados)

Al infringir este decreto de los incas, Ritti-Kimiy es doblemente castigado por su osadía: primero, su hermano lo convierte en pastor de los rebaños sagrados para, presumiblemente, mantenerlo lejos de la mujer a la que ambos deseaban desposar. Posteriormente, el Sol convierte a Ritti-Kimiy en nieve luego de que este intente degollar a un cordero sagrado para vengarse manchando de sangre las "nieves perpetuas". En realidad, Ritti-Kimiy recibe un castigo menor en contraste con lo que describe el Inca Garcilaso, quien, además, dejó testimonio de que ningún hombre, ni siquiera capitán o curaca, tuvo la osadía de profanar lo sagrado:

> Para la monja que delinquiese contra su virginidad había ley que la enterrasen viva y al cómplice mandaban ahorcar. Y por que les parecía (y así lo afirmaban ellos) que era poco castigo matar un hombre solo por delito tan grave como era atreverse a violar una mujer dedicada al Sol, su Dios y padre de sus Reyes, mandaba la ley matar con el delincuente su mujer e hijos y criados, y también sus parientes y todos los vecinos y moradores de su pueblo y todos sus ganados, sin quedar mamante ni piante, como dicen. Derribaban el pueblo y lo sembraban de piedra; y como patria y madre que tan mal hijo había parido y criado, quedaba desierta y asolada, y el sitio maldito y descomulgado, para que nadie lo hollase, ni aun los ganados, si ser pudiese. (Garcilaso de la Vega, 2009, libro IV, cap. III, p. 178)

El narrador del cuento explica las acciones del personaje por su amor ilícito hacia la virgen sagrada: "Él amaba tanto y tan puramente a la virgen, que el Sol no pudo vencer su amor y su dolor" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 330). No obstante, hace perdurar el principio de que el Inca era el único que podía acercarse a las vírgenes y hasta elegir a "las más hermosas para llevárselas donde él estaba para concubinas" (Garcilaso de la

Vega, 2009, libro IV, cap. IV, p. 179), algo que, como advierte Guardia (2010), solo añadía peso al delito (p. 39)[130]. En el cuento, eso es exactamente lo que ocurre: Tupac Yupanqui desposa a la virgen sagrada de la que estaba enamorado su hermano. En términos amplios, el cuento narra las consecuencias de intentar *sacar* a la mujer de un estricto ámbito privado, algo que, en este caso, implica alejarla de su *destino social* como esposa del monarca. En ese sentido, la afrenta no es solo contra la mujer o el rey, sino contra todo el Incario, respecto del cual una *coya* ejerce determinadas funciones de carácter, si no político, social.

4.2.3. La *femme fatale* andina, una mujer fuera de los márgenes

Tras examinar las representaciones de la feminidad protegida y privada, surge la siguiente duda: ¿cómo percibe Valdelomar a aquellas mujeres que no exhibieron un comportamiento modélico acorde a la abnegación de Mama Ojllo, al compromiso de Mama Guaco o la discreción de las vírgenes del Sol? En la ficción incaísta del escritor iqueño, aparecen mujeres que se asemejan más a una *femme fatale*: son bellas, tentadoras y ambiciosas. Lejos de promover el bien común y la integración social, son personajes *descentrados* que incitan al hombre a seguirlas fuera del sistema regulado.

Por tradición, el arquetipo de la mujer fatal es una construcción masculina que fue apareciendo junto a los nuevos roles de la mujer en la sociedad. Surge como la contracara de la mujer frágil y delicada —arquetipo en el que se basó Palma para crear a su ideal de mujer incaica— hasta erigirse como epítome de la transgresión del espacio doméstico. Heredada de la época isabelina, la oposición entre la mujer fatal y la angelical fue recuperada por el Romanticismo y se afianzó con el escritor francés Théophile Gautier,

[130] La crítica también añade que "hay en el discurso de Garcilaso un tono profundamente moralizador cuando reitera la virginidad perpetua de las mujeres destinadas al Sol y al Inca" (Guardia, 2010, p. 40). Valdelomar habría hecho perdurar dicho tono en su relato.

quien organizó las representaciones de la mujer en la literatura y las artes plásticas durante el simbolismo y el decadentismo. La dicotomía consigue sobrepasar el plano literario para escalar a la vida cotidiana de la época (Camps, 2011, pp. 8-9). Posteriormente, el escritor italiano Gabriele D'annunzio, una de las figuras literarias que más influencia ejerció sobre Valdelomar, convirtió al personaje en uno de los más importantes de la Europa finisecular:

> [La mujer] vista a través del filtro masculino, rehúye representaciones realistas para convertirse en un símbolo, en sentido junghiano, reflejando una relación del hombre con la alteridad femenina que resulta altamente literaturizada y maniquea, anclada en tópicos heredados y recreados a partir de la tradición. (Camps, 2011, p. 10)

Valdelomar heredó estas lecturas que relativizaban a la mujer tanto en el plano literario como en la propia cotidianidad de las ciudades modernas, y las combinó con las interpretaciones esencialistas sobre la mujer andina. La misma crónica garcilasista, que destacaba la mitad social femenina y la laboriosidad de las mujeres incaicas, también juzgó con severidad a aquellas que abandonaban su lugar dentro del sistema de vida y trabajo de los incas para trasmutar en "mujeres públicas". En el libro IV, el cronista cuzqueño se refirió en términos bastante despectivos acerca de ellas:

> Resta decir de las mujeres públicas, las cuales permitieron los Incas por evitar mayores daños. Vivían en los campos, en unas malas chozas, cada una de por sí y no juntas. No podían entrar en los pueblos porque no comunicasen con las otras mujeres. Llámanlas *pampayruna*, nombre que significa la morada y el oficio, porque es compuesto de *pampa*, que es plaza o campo llano (que ambas significaciones contiene), y de *runa*, que en singular quiere decir persona, hombre o mujer, y en plural quiere decir gente. Juntas ambas dicciones, si las tornan en la significación del campo, *pampayruna* quiere decir: gente que vive en el campo, esto es por su mal oficio; y si las toman en la significación

> de plaza, quiere decir persona o mujer de plaza, dando a entender que, como la plaza es pública y está dispuesta para recibir a cuantos quieren ir a ella, así lo están ellas y son públicas para todo el mundo. En suma, quiere decir mujer pública.
>
> Los hombres las trataban con grandísimo menosprecio. Las mujeres no hablaban con ellas, so pena de haber el mismo nombre y ser trasquiladas en público y dadas por infames y ser repudiadas de los maridos si eran casadas. No las llamaban por su nombre propio, sino *pampayruna*, que es ramera. (Garcilaso de la Vega, 2009, libro IV, cap. XIV, p. 191)

Beatriz Guardia (2010) y Juan José Vega (2013) advirtieron que se trataría de una aplicación inexacta del término español "ramera". Guardia (2010) aclara que aquellas aseveraciones sobre la prostitución en el Incario no están ratificadas por ninguna otra fuente, ya sean crónicas o cartas sobre el Imperio de los Incas; inclusive, según indica la crítica, Guamán Poma de Ayala estaba orgulloso de afirmar que no hubo prostitución entre los incas y Cristóbal de Molina sostuvo que era razón de repudio entre los indios mostrarse públicamente con las mujeres en actos considerados "sucios" (pp. 29-30). Para Vega (2013), este aparente equívoco se debería a un uso amplio del concepto o a una confusión muy propia de las sociedades patriarcales rígidas, que juzgan a las mujeres "livianas, ligeras o sencillamente libres" (p. 38). Se ejerciera o no la prostitución en el Incario, Valdelomar reprodujo el imaginario condenatorio sobre la mujer pública afianzado por el Inca Garcilaso, el cual le permitió situar en los tiempos incaicos a las mujeres irresistibles, libres y deshonestas que tanto fascinaron al decadentismo literario en un contexto que perpetuaba el control masculino.

Aquella convivencia entre una postura rígida sobre el vagabundeo femenino y la fascinación por las mujeres en los márgenes sociales que aparece en los cuentos incaicos se refleja también en una crónica periodística publicada en *La Opinión Nacional*, donde el escritor iqueño ofreció a sus lectores la "historia doliente, novelesca y trágica" de Isabel

Q., una mujer mestiza cuyo cuerpo fue hallado en el río Rímac. Su descripción es el retrato más extremo de una paria social arrastrada hacia la nada misma: "Nada le quedaba en la tierra […], había desaparecido del mundo" (Valdelomar, 2001, tomo I, p. 135). La crónica detalla una serie de acontecimientos que fueron arrojando a la mujer fuera del aparato social: la orfandad, el rechazo y la muerte de su familia adoptiva, la pérdida de su único hijo, y el abandono del padre de su hijo. De ese modo, Isabel se fue transformando en una criatura indefensa frente a una sociedad que solo le ofrecía migajas: sufrió desequilibrios mentales; vagó por la ciudad de Lima "idiotizada"; y sobrevivió un tiempo gracias a las dádivas del convento de los Descalzos, "donde los padres le obsequiaban como a un niño enfermo" (2001, tomo I, p. 135). Valdelomar (2001) culpó a la "mala fortuna" de una fuente abstracta de injusticias que acaban por anular la responsabilidad de la sociedad peruana sobre el destino trágico de la mujer:

> Una vida doliente y tormentosa, que tuvo la mala fortuna de atraer sobre sí todas las desgracias, ha hecho de una mujer que pudo ser buena y feliz, una pobre paria, dolorosa y trágica, desgraciada y hambrienta, que al morir, habrá maldecido con perfecto derecho, de todos los bienes y todos los males, de esta tierra, donde nadie sabe amar, donde nadie sabe sufrir, donde nadie sabe perdonar… (tomo I, p. 135)

De algún modo, desligar a la sociedad y su incapacidad para asistir mejor a una mujer en los márgenes es también un modo de dirigir la responsabilidad hacia la protagonista de la historia por sus "malas" decisiones, tales como traer al mundo a un hijo sin padre, y no ser lo suficientemente "pura" para contraer matrimonio ni tener la capacidad de trabajar para procurarse el alimento, tal y como recomendaba Valdelomar en el artículo "Ricas y pobres" que comentamos antes. Recordemos, también que, como vimos en el capítulo 2, el escritor se expresó con dureza sobre la mendicidad en el país en su artículo de 1915 titulado "¿Qué hacemos con los vagos?", donde vinculó

mendicidad, vagancia y criminalidad. La mendicidad en la mujer se sancionaba todavía con mayor dureza por la sociedad, pues esta cometía una doble falta moral al vagar dada su naturaleza guiada a la virtud, la maternidad y la fuerza de voluntad según los parámetros de la época. En el siguiente apartado, estudiaremos cómo se plasman estas ideas de inspiración múltiple sobre la mujer libre, "pública" o fatal en los cuentos incaicos.

4.2.3.1. "Chaymanta Huayñuy", el caso de la "Eva andina"

"Chaymanta Huayñuy", como reza el exordio del cuento, "explica cómo el amor puede conducir al pecado; cómo la mujer incita al amor" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 331); en esa línea, presenta a un personaje femenino provocador identificable como una Eva andina. El relato medular sobre la historia de los enamorados Karchis y Munanaya se enmarca —a través de un esquema propio del gusto modernista— en la narración en primera persona de un personaje ciego, desterrado y maldito dirigida a dos pastores que recorren los caminos del Inca. De este modo, conocemos el trágico desenlace del personaje masculino, relacionado con la errancia como condena que abordamos en capítulo 2, desde el inicio de la narración. En esta sección, nos interesa analizar cómo se va construyendo el perfil de la mujer que "empuja" a este hombre al destierro.

La historia de los enamorados plantea un estado de plenitud, pureza y felicidad primigenio, un paraíso pastoril favorecido por el dios Sol, donde Karchis y Munanaya disfrutan sus días juntos a la espera del permiso del Inca para contraer matrimonio[131]:

[131] Aquel estado de espera para contraer matrimonio con el permiso del Inca se ciñe al principio de jerarquía de los incas. Sobre los matrimonios, el Inca Garcilaso (2009) explicó que "cada año, o de dos a dos años por tal tiempo, mandaba el Rey juntar todos los mozos y mozas casaderas que en la ciudad del Cozco había de su linaje" (libro IV, cap. VIII, p. 182).

> ¡Ah! ¡Cuántas horas pasábamos juntos, al borde de la acequia que sombreaban los alegres floripondios, cuyas flores, como vasos de nieve, derramaban invertidos su perfume! A veces, ella por coger una flor, desnudos los pies, entraba hasta la mitad del arroyo murmurante, donde su cuerpo acurrucábase de frío, y reía, reía, y su risa iba mezclada del perfume sobre las ondas fugaces y breves... […] Yo le cogía las flores que había al paso y ella iba colocándoselas en redor de la cabeza, a manera de mascaipacha. Luego nos sentábamos en el borde de algún islote, que formaban las aguas, y allí esperábamos al caer de la tarde para volver a la ciudad... ¡Ah! Munanaya era la más bella mujer... (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 333)

Los enamorados habitan una suerte de limbo entre la libertad y la vida familiar que se sostiene en la promesa de un futuro juntos; por ello, la mujer puede vivir libremente en el campo sin convertirse, al menos todavía, en "mujer pública".

Hasta este punto del relato, Valdelomar parece quebrar la visión de Garcilaso acerca de las mujeres andinas como enemigas del ocio y naturalmente dispuestas al trabajo, hasta el punto de hilar mientras se desplazan o mantienen conversaciones entre ellas. Así describe esta cualidad el cronista cuzqueño (2009):

> Las indias eran tan amigas de hilar y tan enemigas de perder cualquiera pequeño espacio de tiempo, que, yendo o viniendo de las aldeas a la ciudad, y pasando de un barrio a otro a visitarse en ocasiones forzosas, llevaban recaudo para dos maneras de hilado […]. Por el camino iban torciendo lo que llevaban hilado […] y en sus visitas sacaban la rueca del hilado e hilaban en buena conversación. (libro IV, cap. XIII, p. 189)

Contra este retrato excesivo de la mujer diligente, Valdelomar dibuja a una joven caprichosa y con tiempo libre para fantasear. De hecho, su ambición de riqueza, que tanto Palma como Valdelomar consideraron uno de los mayores enemigos del sentimiento de patria, es lo que termina expulsándola de su estado de inocencia. Como analizamos en el

capítulo 2 respecto de la dicotomía campo/ciudad, el viaje de Munanaya al Cuzco, que inicia como un viaje de ocio, quiebra su ingenuidad y sencillez sin posibilidad de retorno. Como si se tratase de la paseante por una ciudad moderna que ansía las joyas más caras de una *boutique*, Munanaya se queda prendada de las reliquias sagradas del Templo del Sol (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 334).

Tras experimentar la ambición por la mayor riqueza material y simbólica del Imperio, ella se vuelve melancólica e incapaz de disfrutar de la belleza natural. La felicidad compartida y el pensamiento puesto en un futuro juntos que hasta entonces llenaba de ilusión a los pastores se trastoca debido a la pérdida de la inocencia producto del viaje y de la fantasía:

> Ya no hablábamos de nuestro futuro. Ya ella no me contaba sus deseos que parecían muertos. Ya no me hablaba de casarnos, de ir por el largo y florido camino del norte, hacia la luz de los países nuevos, ya no deseaba oír de la boca del Oráculo, en el templo, las palabras del Destino, ya no hacía planes sobre las fiestas. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 334)

De ese modo, el anhelo de Munanaya afecta el proyecto compartido con Karchis de formar una familia, algo que, si se analiza a través de la lógica de la domesticidad, también compromete el destino de ella dentro de su sociedad, como madre y educadora.

Sin embargo, cuando Karchis entrega los tres tesoros del Sol a Munanaya, ella, en lugar de sentirse complacida, adquiere por primera vez consciencia del sacrilegio que ha incitado: "–¡No me toques! ¡No me toques, Karchis! ... ¡No me mires!... ¡No me hables!... ¡No te acerques a mí!... ¡Has robado al Sol! ..." (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 335). Munanaya se intenta alejar de Karchis, pero él la persigue. Constatamos que ambos se han transformado definitivamente: ella desconoce a su complaciente enamorado; él ya no

la percibe como una mujer pura y virginal con la cual anhelaba formar una familia, sino como una mujer carnal a la cual desea poseer:

> ¡Era tan hermosa! Sus carnes eran oscuramente rosadas, como la arcilla cocida; sus formas redondas y suaves, como la carne de un niño. La noche había hecho negra su cabellera y había encendido en su rostro un resplandor de lejana hoguera. ¡Y la vincha de plata que ceñía su frente, y los cordones que caían sobre sus senos móviles! […] Yo quería cogerla y no sabía si matarla o si amarla y besarla y tenerla para mí y morir luego. (Valdelomar, 2001, II, 335)

Al final, ambos personajes son desterrados de su paraíso pastoril y del reino de los Incas: Munanaya, a través de la pérdida de su vida durante la persecución, y Karchis, devenido en el errante al que los incas desprecian en la figura maldita y desterrada de Ñausa Soncco.

4.2.3.2. "Los ojos de los Reyes": la mujer extranjera y su alteridad múltiple

Sin alejarse de aquel enfoque moral, "Los ojos de los Reyes" presenta a dos mujeres extranjeras en dos momentos del Incario a través, de nuevo, del recurso narrativo de la "puesta en abismo". Según destaca Velázquez (1998), "las dos mujeres pertenecen a culturas sometidas por los incas y de alguna manera son 'botín de guerra'" (p. 24). La primera de estas mujeres es Inquill, quien se sitúa en el presente del relato. Se trata de una extranjera melancólica que experimenta añoranza por su pueblo y que está resignada en su castillo, junto a su esposo, el príncipe Sumaj Majta:

> Inquill, su esposa, lo había esperado rodeada de sus servidoras, *cantando dulces canciones melancólicas de su pueblo lejano*. Inquill era triste. Hija de un mitimae, su padre había sido uno de aquellos guerreros huanucuyus a quienes la gracia imperial había ordenado que se guardaran todas las altas preeminencias de un cacique transportado al

> Cuzco; pero el soberbio cacique no pudo sobrevivir a su derrota y en la Ciudad Imperial sentíase prisionero. Quiso el Inca casar a la hija del valiente mitimae con uno de los más nobles militares de la familia imperial y eligió para esposo de Inquill a Majta Sumaj. El cacique murió en una tarde gris, pronunciando el nombre de su pueblo y encargando su hija al desolado Sumaj Majta. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 340; nuestros subrayados)

Aunque no interviene en el argumento de la trama, Inquill es un reflejo de Rurachisca, la mujer que protagoniza el relato medular. La historia de Rurachisca es contada en primera persona por un Chasca anciano a través de una conversación entre este y el príncipe Sumaj. En la narración, Túpac Yupanqui había ofrecido a Chasca desposar a la reina como recompensa por sus méritos en la conquista de un pueblo de gigantes, una "tribu bárbara y aguerrida", que gobernaban ella y el rey Raurak Simi, quien fue apresado en Cuzco. Debemos aclarar que dicha unión entre un capitán y una reina extranjera no habría sido posible entre los incas, según planteaba el Inca Garcilaso (2009):

> No les era lícito casarse los de una provincia en otra, ni los de un pueblo en otro, sino todos en sus pueblos y dentro de su parentela (como las tribus de Israel) por no confundir los linajes y naciones mezclándose unos con otros. […] Tampoco les era lícito irse a vivir de una provincia a otra ni de un pueblo a otro ni de un barrio a otro, porque no podían confundir las decurias que estaban hechas de los vecinos de cada pueblo y barrio, y también porque las casas las hacían los concejos y no las habían de hacer más de una vez, y había de ser en el barrio o collación de sus parientes. (libro IV, cap. VIII, p. 183)

Nos interesa profundizar en el retrato de Rurachisca. Chasca no la idealiza en ningún momento de la historia, como sí ocurría en el cuento anterior, sino que parece haber captado, desde el primer encuentro, su naturaleza de cruel y bárbara seductora: se refiere a ella como "bella y pérfida", y la sexualiza al compartir que llevaba "collares magníficos de perlas rosadas que hacían iris sobre su cuerpo desnudo y redondo"

(Valdelomar, 2001, tomo II, p. 343). Desde el pleno conocimiento de que ella solo es capaz de ofrecer pasión, no un amor generoso ni maternal, se enamora: "Yo me enamoré de la reina y ella concibió vehemente pasión por mí" (tomo II, p. 343).

Rurachisca aprovecha sus encantos para enamorar al noble guerrero Chasca y traicionar su afecto a través de una venganza planificada. Como parte de un plan trazado junto con su anterior esposo, Raurak Simi, quien había logrado huir de su encierro, Rurachisca pide a Chasca que la acompañe de vuelta a su reino extinto con la promesa de entregarle riquezas escondidas (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 344). Chasca acepta y viaja con ella, inicialmente por los caminos del Inca y, luego, fuera de los límites del reino, por "parajes desconocidos" (tomo II, p. 34). En ese tránsito entre el *espacio regulado* y el *espacio de errancia*, ella lo tienta al hablarle de riquezas inconmensurables:

> –No conozco el Coricancha, pero he oído decir a unas mujeres que está cubierto de oro y piedras; sé que están presentes en sus sillas de oro los viejos emperadores y que la puerta está sembrada de piedras preciosas; que los huillac umus tienen trajes fastuosos y de los techos penden cortinajes transparentes como vagas nubes de verano bordadas por las recogidas vírgenes del templo y que allí, en él, se presenta el Inca y que los mejores tocadores del Imperio cantan himnos y alabanzas a la caída del Sol... Y bien, yo tengo riquezas mucho más grandes, con ellas tú serás tan rico como el más rico general del Imperio, ven sígueme... (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 344)

Sin embargo, Chasca no halló riquezas al llegar al destino, sino al rey fugitivo dispuesto a matarlo. El cuento describe una lucha feroz como antesala de lo que acabó siendo una batalla entre ejércitos cuando aparecieron desde dentro del bosque los guerreros de Raurak Simi y las huestes incaicas. Con Raurak Simi muerto por los incas, la reina hace un último intento por seducir a Chasca, sin remordimientos ni tristeza por la muerte de su antiguo esposo:

> La reina, muda y pálida, inmóvil, contemplaba el sacrificio. De pronto tuvo un impulso violento y cogiéndose a mi cuello me llenó de caricias y me indujo al bosquecillo. Respiraba aún el rey mirándome con una mirada inexorable y fría, y viendo cómo nos acariciábamos y cómo nos perdíamos en el bosquecillo hacia el amor... […]
>
> –Chasca, ¡Chasca, Chasca! Ámame más, ámame una vez aún. Aunque después arrojes mi cuerpo al río o me dejes en la roca para que los cóndores se ceben, aunque cojas mis cabellos para tus trofeos y mi piel para tus tambores y mis dientes para tus amuletos, ámame, ámame una vez más, ámame más... (Valdelomar 2001, tomo II, pp. 345-346)

Chasca se enfrenta a la decisión de llevar una existencia *errante* con su amada, o respetar las leyes de los Incas, y darle muerte a la mujer que lo sedujo y traicionó:

> En un momento pensé en huir con ella para salvarla del castigo inexorable, pensé en irme con mi reina salvaje a vivir entre las abruptas peñas, entre lo carrizales espesos, en los valles tranquilos Pero los soldados del Inca me miraban y creía leer en sus ojos un reproche a mis íntimos pensamientos. Ella estaba muda, colgada a mi cuello me llenaba de caricias ardientes. Entonces dudé. Pero luego pensé en el Inca, pensé que perdería mis honores, que mi descendencia sería maldita, mi casa arrasada, mis jardines cubiertos de sal y que mi cuerpo, una vez muerto, no podría jamás entrar en el palacio del Inti. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 345)

Como vemos, el arraigo y el amor hacia su patria prevalecen por sobre la pasión de Chasca[132]. En el caso de Rurachisca, dada su condición de extranjera, existe la posibilidad de que su traición responda a una lealtad hacia la patria perdida, donde no sabemos si se comportaba como una esposa abnegada o como la mujer fatal que conoció

[132] A ello podemos añadir el hecho de que, según establece el Inca Garcilaso (2009), nadie entre los incas deseaba casarse con una mujer viuda, las cuales, a su vez, debían guardar castidad durante, al menos, un año: "Por esta virtud eran muy favorecidas en sus leyes y ordenanzas, pues mandaban que se labrasen primero las tierras de las viudas que las del curaca ni las del Inca" (libro IV, cap. VII, p. 182).

Chasca. En el primer supuesto, estaríamos frente al "deseo de regresar como motivo que empuja a deambular", que distingue Sapoznik (2021, p. 132):

> La errancia del exilio confronta al sujeto a una larga secuencia de cuestionamientos acerca de lo que representa el hogar, el arraigo y el desarraigo, la identidad y el tiempo. La posibilidad del regreso se impone como un límite y a la vez como una promesa lejana. La nueva tierra, que en un primer momento es impuesta, tiene que ser conquistada. (Sapoznik, 2021, p. 23)

En ese sentido, el estado de *desarraigo* que experimenta la extranjera tras ser despojada de su vida en el reino de Raurak Simi le habría imposibilitado una identificación con el pueblo en el que se la obliga a permanecer; de ese modo, se explica que no sienta el deber de cuidadora y educadora de su nueva sociedad. Como plantea Sapoznik (2021):

> El exilio se constituye como la experiencia más radical y negativa de la errancia, puesto que ahí el movimiento implica que todo el sistema de reconocimiento es puesto a prueba. El sujeto es arrojado a una condición de extranjeridad y de inestabilidad que hasta entonces desconocía. (p. 23)

De esa manera, Rurachisca sería la manifestación de un ser *descentrado* que adopta la posición de una paria social, algo que se manifiesta en su actitud ambivalente de mujer enajenada y que expresa una sexualidad desbordante, incluso cuando su estatus es el de la esposa de un capitán laureado[133]. De cualquier modo, al final es condenada a

[133] Siguiendo la vertiente de pensamiento determinista sobre la mujer como madre, una mujer perteneciente a la élite estaría todavía más comprometida con su rol materno que cualquier otra, según explica Alda Blanco: "la ideología de la domesticidad propone también la forma de existencia para la mujer, sobre todo de las de clases medias y de élite, y define que su destino y vocación es ser madre del hogar doméstico y madre de la sociedad republicana" (Blanco, 1998, p. 22).

muerte y a la reducción de su cabeza como un símbolo perdurable en el tiempo de la traición y la inmoralidad femenina.

…

Tras el análisis, podemos sostener que tanto "Chaymanta Huayñuy" como "Los ojos de los reyes" —como la cautiva de Palma en "Palla-Huarcuna"— están atravesados por un tono moral. Por un lado, se detecta la ociosidad como el germen de multitud de vicios a través del estímulo de sueños vanos. Por otro lado, la mujer seductora, cuyo pasado es desconocido, se muestra como un peligro para el equilibrio social del Incario. En ambos casos, el impulso de *renuncia* ante un lugar social previamente establecido, y que se percibe como privilegiado, precipita la tragedia; la mujer errante no solo pierde su espacio en la sociedad incaica, sino también su propia vida.

4.2.3.3. "La Luna se enseñoreó". De la protección solar al misterio de la deidad femenina

Otro aspecto destacable asociado a una feminidad cruel en los cuentos de Valdelomar tiene que ver con la representación de la Luna. Esta se basa en una correspondencia que el escritor supo explotar a lo largo de su escritura: la Luna como símbolo del misterio y la locura. De hecho, el artista intuitivo de Valdelomar, al que antes ubicamos como líder de su sociedad ideal, tiene a la Luna como guía y testigo de sus oscuras indagaciones. Solo hace falta recordar las palabras que el narrador de *La ciudad muerta* (1911) dedica a su amada Francinette, tras presenciar el descenso de dos artistas hacia la oscuridad de las ruinas coloniales, para confirmar el vínculo: "Desconfíe usted de las noches de luna, no busque nunca las ciudades viejas. Ambas cosas conducen al misterio, a la locura, al crimen, a la fatalidad" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 79).

Valdelomar supo aprovechar el contexto incaico para ensalzar a la Luna como deidad femenina, a la vez que recupera aquel carácter misterioso de impronta modernista. En "Los ojos de los reyes", la muerte de Rurachisca, la reina extranjera, acontece justo cuando "la luna estaba en el cenit, presidiendo los oficios" (2001, tomo II, p. 348), lo que reproduce una suerte de ritual de sacrificio de la mujer a la deidad. Asimismo, al inicio del mismo relato, cuando Sumaj se conduce hacia la comodidad de su palacio, el narrador dibuja un contexto de escasez en el valle, que debía ser revertido a través de un ritual dirigido al culto lunar:

> Era preciso desagraviar a la Luna, por ser la época de las sequías y podían perderse las cosechas y helarse los sembríos. Trajéronse hierbas olorosas de los jardines del castillo para cubrir con ellas las escalinatas y los lugares de paso para los sacerdotes y los guerreros. (2001, tomo II, p. 340)

Aunque ambos momentos están separados por un tiempo indeterminado que debería poder medirse en décadas, en los dos casos se ritualiza la muerte de una reina en un contexto afín, el de una Luna agraviada que exige nuevos sacrificios en su nombre.

Por su parte, en "El alma de la Quena" —relato donde el Inca Sinchi Roca conoce al músico viajero y le confiere el privilegio de la errancia— se establece con más precisión el estatus de deidad de la Luna. Primero, la noche es el escenario de sus melodías: "Y más allá de las murallas, el valle fértil dormía bajo el cielo tranquilo de esa noche azul, mientras la Luna dejaba caer sus rayos misteriosamente y una brisa perfumada ascendía hasta ella desde la tierra silenciosa" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 319). Luego, el Inca Sinchi Roca depende de la red de mujeres de la que participa su esposa Cimpu, regida por la propia deidad lunar, para conocer el origen de la música del errante. Así se lo explica la *coya*: "[…] Kuychu, mi servidora, me ha dicho que Yactan no está en el reino.

[…] Las blancas mujeres del norte dicen que Mama Quilla lo ha desterrado para que haga morir a los hombres con sus canciones de dolor" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 319). "Mama Quilla" (o "Mama Killa") es el nombre que los incas dieron a la Luna. Como explica el Inca Garcilaso, se trata de la deidad femenina, hermana y esposa del Sol (2009, libro IV, cap. IX, p. 184)[134]. La *coya*, como descendiente de Mama Quilla, es portadora de una dosis del misterio de la deidad femenina.

Las deidades femeninas tuvieron un papel importante dentro de las culturas andinas y las mujeres del Incario ejercieron un rol activo en su culto (Guardia, 2010). El Inca Garcilaso confirmó la trascendencia de la Luna como divinidad, a la vez que reforzó el respeto hacia sus hijas, las *coyas*, en su descripción del Coricancha o Templo del Sol:

> La una cuadra de aquéllas estaba dedicada para aposento de la Luna, mujer del Sol, y era la que estaba más cerca de la capilla mayor del templo; toda ella y sus puertas estaban aforradas con tablones de plata, porque por el color blanco viesen que era aposento de la Luna. Teníanle puesta su imagen y retrato como al Sol, hecho y pintado un rostro de mujer en un tablón de plata. […] A una mano y a otra de la figura de la Luna estaban los cuerpos de las Reinas difuntas, puestas por su orden y antigüedad: Mama Ocllo, madre de Huayna Cápac, estaba delante de la Luna, rostro a rostro con ella y aventajada de las demás, por haber sido madre de tal hijo. (2009, libro III, cap. XXI, p. 165)[135]

[134] Guardia (2010) destaca la presencia de otras deidades femeninas como Pachamama, la Madre Tierra, cuya devoción "expresó la celebración eterna a la vida y fue reverenciada como madre universal" (p. 27); Mamacocha, diosa de todas las aguas; Axomama, Madre Papa; Saramama, Madre Maíz y Cocamama, Madre Coca.

[135] Asimismo, Garcilaso defendió el rol de las mujeres en los rituales religiosos, algo que se percibe cuando contradice al padre Blas Valera acerca de que las mujeres eran más crueles que los hombres en los sacrificios, hasta el punto de mancharse los pezones con la sangre de los sacrificados para que luego sus hijos mamen de la leche mezclada con sangre. Guardia consideró que "al negar esto, [Garcilaso] ofrece una imagen de la mujer más relacionada con un orden natural en el que se adoraba al Sol y a la Luna, como padre y madre, y a la tierra como portadora de vida" (2010, p. 35).

Valdelomar no desatendió el poder de la deidad femenina y su vínculo con las mujeres, como se deja ver en "El alma de la quena", pero se valió más de la relación filial entre la Luna y las mujeres para presentarlas, incluso a las más poderosas, como melancólicas, sensibles e impredecibles hijas de la Luna. Así lo vemos cuando Inquill, la triste extranjera, canta "dulces canciones melancólicas" (2001, tomo II, p. 340) en un palacio que más que un centro de poder es una cárcel para su *naturaleza errante* en "Los ojos de los Reyes".

…

Entonces, es posible afirmar que la importancia política y social que Valdelomar otorgó a la mujer en sus cuentos incaicos es ambivalente y se nutre de múltiples tradiciones, pero no por ello deja de estar en contacto con el debate vigente sobre las posibilidades de la mujer en el espacio público. El escritor se decantó por una feminidad virtuosa dentro de una propuesta de nación que pretendía, por sobre todas las cosas, el bien común; sin embargo, añadió un componente heroico al cuidado social que ejerce la mujer a través de Mama Guaco como antecedente de las mujeres que lucharon por la patria y, como consecuencia, se alejaron del centro de poder patriarcal. Por otro lado, las mujeres crueles y trasgresoras avivaron la pluma modernista de Valdelomar, pero para ser castigadas y expulsadas del sistema. En este aspecto, podría parecer que se mantiene la lógica condenatoria de Palma sobre la mujer que se aleja de su lugar como madre social. Sin embargo, la mayor diferencia entre ambos autores es que al tradicionalista le preocupaba más el quiebre de las jerarquías y una movilidad descontrolada a causa de la "desubicación" de las mujeres, mientras que Valdelomar condenó la banalidad, la frivolidad y el ocio de aquellas que no se comprometen por el futuro nacional. Finalmente, rescatamos el hecho de que, a través del culto femenino de la Luna, el escritor iqueño

concedió un halo de misterio e incertidumbre, así como una fuente de poder, a la mujer peruana.

5. Errancia, extranjería y alteridad en las representaciones del judío errante andino

> Conforme a su fe murieron todos sin haber recibido el cumplimiento de las promesas. Más bien, las miraron de lejos y las saludaron, y confesaron que eran extranjeros y peregrinos en la tierra (Hebreos 11.13, Reina Valera Actualizada)

En los capítulos anteriores, el motivo de la errancia nos ha servido como un mapa de navegación para acercarnos al espacio liminal que habitan figuras como el paria, el rebelde o la mujer "pública". En este último capítulo, en cambio, partimos de un personaje fuertemente arraigado en el imaginario universal, el judío errante, para retomar nuestra reflexión más amplia sobre la construcción de la otredad en el periodo formativo peruano. Ello es posible porque, siguiendo la directriz trazada por Sapoznik (2021), concebimos al personaje legendario no como un ser concreto y determinado, sino como una figura conceptual que se desdobla en una multiplicidad de tópicos relacionados con la errancia, a través de los cuales cada pueblo consigue reflexionar sobre "el viaje, la experiencia de desarraigo, el desierto, la promesa, el lugar de la memoria y de la palabra" (p. 134).

Pese al caudal de representaciones y/o adaptaciones culturales alrededor del mítico personaje, predominan dos grandes tendencias originadas en la tradición judeocristiana; estas son el viaje condenatorio y el viaje mesiánico. Por un lado, Palma formó parte de la corriente literaria más popular que percibe en el judío errante a un sujeto maldito y condenado al devenir cíclico. El origen de esta vertiente está relacionado, como apunta Sapoznik (2021), con la creencia de que los judíos abandonaron a Cristo en el momento de su muerte, de modo que el viaje se reformula desde el peregrinaje hacia una forma de castigo, aspecto que en el imaginario colectivo se relaciona con la diáspora judía y la anulación de la idea de patria (p. 134). De otro lado, Valdelomar rescató el tema del judío errante como un mesías que guía a su sociedad hacia una tierra prometida, el cual

remite a Abraham, Moisés o al propio Jesucristo. Esta perspectiva es, como destaca Sapoznik (2021), el verdadero germen del mito:

> Nuestro punto de partida para definir la figura del judío errante será el exilio fundador de Abraham conocido como *Lej Lejá* para después pasar al relato bíblico que narra el éxodo de los judíos de Egipto, que guiados por Moisés siguen su larga travesía en el desierto hasta llegar a la tierra prometida. (p. 134)

A continuación, desarrollaremos cómo estas dos vertientes en torno a la errancia nos permiten acabar de comprender las respectivas construcciones de un imaginario andino en Palma y en Valdelomar dentro de un contexto formativo en el que la noción de "extranjería" saca a la luz los estereotipos más enraizados en la sociedad peruana y las posibilidades de integración de la diferencia.

5.1. El mito del eterno caminante ante la alteridad difusa. Un análisis de "Un judío errante en el Cuzco"

El mito del judío errante, en la forma de un sujeto condenado a un eterno vagar, ha sido fuente de inspiración en todo el mundo, tal y como revelan autores de la talla de Goethe, Schiller, Hamerling o Apollinaire. Pese a su gran popularidad, son pocos los estudios que analizan la influencia que ha tenido en América Latina[136]. Entre ellos, Velázquez (2016) rescató algunas de las representaciones del personaje en la narrativa del mismo periodo en Perú y Ecuador cuando las distintas adaptaciones del eterno caminante proliferaron hasta convertirse en una moda de alcance internacional gracias a la novela de Eugène Süe, publicada en 1844. Dentro de estas, se halla la poco atendida tradición de Palma "Un judío errante en el Cuzco", publicada como parte de las denominadas "Hilachas" de la quinta serie de las *Tradiciones peruanas* en 1893. La investigación de Velázquez (2016) arrojó tres grandes flancos acerca de la asimilación del personaje como parte del imaginario local en tiempos del tradicionalista peruano: la vigencia de estereotipos medievales que se entremezclan y relativizan con el género gótico, la ambivalencia de un personaje que exhibe poder y fragilidad al mismo tiempo, y la exclusión simbólica de la figura del personaje errante de la comunidad imaginada.

Con este trabajo como punto de partida, analizamos cómo la tradición de Palma recupera una leyenda enclavada en el inconsciente colectivo para situarla en el espacio de la lejanía cultural del Ande, y conectarla con la idea del errante como un sujeto ambiguo y descentrado frente a una comunidad imaginada. Para ello, proponemos, en

[136] Para una visión extendida del tema en el continente, se puede revisar el trabajo de Judith Laikin, "Rethinking Latin American Jewish Studies" (2010). Asimismo, Ariana Huberman y Alejandro Meter han editado la colección *Memoria y representación: configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano* (2006). Andrea M. Smith, por su parte, ofrece un enfoque de análisis sin precedentes en los estudios peruanistas, al estudiar la figura del judío en la literatura peruana del siglo XIX en "Proyectos raciales antiafricano y anti-judíos: ejemplos de la poesía satírica de Felipe Pardo y Aliaga" (2009).

primer lugar, hacer un breve recorrido por las múltiples leyendas que dan origen al mito del judío errante para comprender el nexo entre la leyenda y la tradición peruana; en segundo lugar, explorar los distintos significados que adquiere el errante en un contexto de crisis social; en tercer lugar, analizar cómo el errante se convierte en un sujeto vacío sobre el cual proyectar la culpa nacional; y, finalmente, explorar las posibilidades y dificultades para ejercer una comunicación entre dos alteridades, el foráneo y el peruano devenido en extranjero dentro de su propio país.

5.1.1. De los orígenes del mito bíblico a la tradición peruana

En el plano de las religiones, hallamos a individuos castigados con un perpetuo vagar derivado de la blasfemia o la desobediencia frente a las órdenes divinas. Este es el caso de Caín, en el judaísmo; de Pindola, en el budismo; o de al-Sameri, en el islam. El cristianismo, en particular, vio en la leyenda al antecesor de todo personaje que deambula solitario alrededor del mundo y se manifiesta entre los mortales cada cierto tiempo, como refiere Bernat Hernández (2018). Según el Evangelio de Juan, aquel castigo es consecuencia de despreciar a Jesucristo, ya sea por negarle un poco de agua en el camino hacia la crucifixión o por no prestarle un hombro para cargar la cruz. Es probable que un pasaje del evangelio de Mateo, en el cual se declara que determinados individuos no llegarían a conocer la muerte antes del regreso de Jesucristo a la tierra, inspirara la leyenda: “De cierto les digo que hay algunos que están aquí que no gustarán la muerte hasta que hayan visto al Hijo del Hombre viniendo en su reino” (Mateo 16.28).

En torno a 1228, el benedictino inglés Mateo París escribió la primera obra ficcional que se conoce de la leyenda, motivado por las noticias sobre la aparición diez años antes de un vagabundo hebreo. El protagonista de la obra es Cartáfilo, un portero del pretorio romano encargado de ejecutar la sentencia de muerte de Jesús. La historia

narra que, durante el camino al Gólgota, Cartáfilo golpeó y obligó cruelmente a Jesús a levantarse y continuar su martirio. Ante aquella actitud de desprecio, este lo sentenció a vagar sin descanso hasta el día del juicio final. Arrepentido Cartáfilo, tras la muerte y resurrección de Jesús, se convirtió al cristianismo, se bautizó como José y se echó a vagar por toda la eternidad dotado únicamente con una bolsa inagotable de monedas. Desde el siglo XIII, aparecieron nuevos relatos semejantes en Italia, aunque adjudicaban distintos nombres al condenado, quien, a veces, se llamaba Buttadeus; otras, Juan de Espera en Dios o Giovanni Servo di Dio. Estos personajes variaban en su condición social y étnica, que no siempre coincidía con un origen hebreo (Hernández, 2018).

Sin embargo, desde el siglo XVI se reforzó la lectura del mito como una personificación metafórica de la diáspora judía, y el testimonio de un antisemitismo que veía en los judíos a los causantes de hambrunas y epidemias como consecuencia de cargar con la maldición de dar muerte al hijo de Dios (Hernández, 2018). De hecho, según aclara Efraim Zadoff (1998) en su *Enciclopedia de la historia y la cultura del pueblo judío*, el mismo adjetivo "errante" empezaba a subrayar el paralelismo entre el protagonista de la leyenda y la experiencia de los judíos de la época, condenados a trasladarse de un país a otro. Así, a través de obras de diverso género —como el relato de Paul von Eitzen, obispo de Schleswig, que testimonia la famosa aparición del judío errante de 1542 en Hamburgo—, se fue forjando un imaginario alrededor del judío errante entre los pueblos cristianos, el cual sirvió para justificar el antagonismo religioso, las persecuciones y el antisemitismo (Zadoff, 1998, p. 218).

Pero no fue hasta el siglo XIX cuando el relato alcanzó su punto más alto de popularidad y pasó a convertirse en uno de los mitos culturales más dinámicos de su época en medio de un romanticismo que atraía la atención sobre personajes viajeros, las

ficciones nacionalistas y el sentimiento de extrañeza frente a un "otro" que despertaba tanta curiosidad como temor. Durante esta época, aparecieron grabados en coplas y hojas volantes que narraban la historia del personaje condenado, como aquel que reza: "Tengo 1800 años; tenía doce cuando nació Jesucristo [...]. Cielos, qué penosa es mi ronda. Doy la vuelta al mundo por quinta vez; todos van muriendo, y yo sigo con vida" (Hernández, 2018). En aquel contexto, las huellas del judío errante llegaron a la literatura de cordel española, como bien ha estudiado Enríquez Martínez López (1992), a través de la literatura oral del cancionero en el País Vasco. De acuerdo con el crítico, el personaje de la balada brabantina, Isaac Laquedem, era el eje del relato:

> [Es] quien casi siempre lleva la voz cantante […], más interesado en expresar su dolor, arrepentimiento o esperanza de salvación, que en dar pormenores sobre su vida o su rechazo de Cristo. El efecto, pues, lo que se produce es la compasión y respeto hacia un sufridor que se describe como persona digna y venerable. (Martínez López, 1992, p. 1342)

Asimismo, en Barcelona, surgieron nuevas versiones, como la copla *El judío errante. Relación histórica en la que se refieren los principales pasos de la vida del Judío errante de que tanto se habla en nuestros días* (1846), donde el personaje vio rebajado su protagonismo para ceder mayor espacio a la voz narradora, la cual pone el énfasis en las maldades del personaje a través de una visión estereotipada y un evidente antisemitismo (Martínez López, 1992, pp. 1340-1343).

Sin embargo, la novela de Eugène Süe, *Le juif errant*, instituyó el verdadero hito de la leyenda. Con su estructura de folletín, la extensa obra no se limitó a narrar una versión del antiguo relato cristiano, sino que añadió al relato de base nuevas capas literarias, sociales y políticas, hasta reconvertir a su personaje mítico en un crítico —o,

para emplear un concepto que venimos explorando, en un "observador distante"— de la sociedad. De hecho, Velázquez (2016), desde una perspectiva que sitúa por completo al errante en su contexto, percibe al personaje decimonónico como una manifestación crítica contra el capitalismo voraz: "[el judío errante] ofrece la perspectiva del socialismo utópico para condenar los abusos y la explotación capitalista, y una recreación maniquea de la sociedad que va dirigiendo la lectura en interminables ciclos de temor, angustia, dolor y, finalmente, soluciones consolatorias" (p. 204). Como es de esperar, la popularidad de la novela en el periodo también reactivó el mito tradicional "como emblema de la calidad diáspora y la 'eterna presencia' del pueblo judío" (Velázquez, 2016, p. 204) en las diferentes partes del mundo[137].

Perú no se mantuvo ajeno a la moda gracias al auge de la prensa y los nuevos ritmos de publicación. En Lima, a menos de seis meses de que la novela viera la luz en París, el periódico *El Comercio* reprodujo la obra por partes. El impacto entre los lectores nacionales se materializó en la traducción de un poema de E. C. Schubart en *El Comercio*, también en 1945, titulado "Leyenda del judío errante", el cual ofrecía un desenlace alternativo y más compasivo frente al final punitivo de la leyenda cristiana. Su pervivencia como relato popular maleable tras los años se manifiesta, asimismo, en la publicación de un anónimo de nombre "Ashaverus" o "el judío errante" (1874), que rendía homenaje al desenlace de Schubart en *El correo del Perú* (Velázquez, 2016, p. 205).

[137] En 1845, circuló en Madrid un texto traducido del francés con el título *Historia completa y auténtica de Isaac Ahaswerus, conocido con el nombre de "El judío errante", contada por él mismo en Leipsick en 1839*. Según informa Martínez López (1992),

> […] se vendía por tres reales en la Plaza Mayor, y le hacía la competencia un pliego de aleluyas, quizás de 1846, que resumía *Le Juif errant* (1844-1845) de Eugéne Süe en 48 viñetas y otros tantos pareados, de musa tan apropiada al gusto callejero con la que inspira el inicial, que dice así: "Tras una vida ambulante/ anda El judío errante". (p. 1339)

Quizá, la evidencia más importante de que la leyenda era parte del imaginario popular peruano, incluido el entorno andino, es su recreación en forma de tradición peruana por Ricardo Palma en "El judío errante en el Cusco en 1878". En ella, el escritor relata la historia de un hombre de origen español que llega a la localidad cuzqueña de Zurite y ocasiona un gran desconcierto por su notable parecido físico con el judío errante de la novela de Süe, de modo que es acusado de ser el causante de la propagación del tifus en la localidad por parte de la población local. De hecho, el propio narrador transparenta la relación entre la tradición y la novela, así como la popularidad y reciente publicación en suelo peruano, con lo cual se inserta a sí mismo en la extensa tradición literaria que antes hemos resumido:

> A la sazón era lectura muy popular en el Perú la novela de Eugenio Süe, titulada *El Judío Errante*, y alguna casa editorial de Madrid o Barcelona había hecho una edición económica que con profusión circulaba en el país; amén de que *El Comercio*, de Lima, en su folletín publicara pocos años antes la famosa novela.
>
> Según el escritor francés, el terrible flagelo conocido por *cólera asiático* es obligado compañero de la eterna peregrinación del zapatero de Jerusalén, a quien los pueblos españoles no llaman Ashaverus, sino Juan-Espera-en-Dios, viajero que ateniéndose a los cuentos de viejas, recorre el mundo llevando en el bolsillo una moneda romana equivalente a real y medio, capital tan inagotable para el infeliz del judío como para nuestros Bancos de emisión la fábrica de billetes. (Palma, 1961, tomo III, serie V, p. 1131)

Ahora bien, este homenaje a la emblemática figura es más que una recreación andina del mito cristiano de moda. En la versión de Palma, el narrador, desde una mirada criolla distante y con un punto de socarronería, recupera su protagonismo para ofrecer una perspectiva externa acerca de la colisión entre dos alteridades: el extranjero que se desplaza hacia "lo andino" y el peruano que habita el espacio de la lejanía cultural.

Veamos, a continuación, cuáles son los factores que intervienen en este desencuentro y el nuevo carácter simbólico que alcanza el mito universal en el Perú.

5.1.2. Más allá del antisemitismo: la alteridad múltiple del extranjero

En su análisis del personaje dentro de la narrativa argentina, Diego Niemetz (2019) advirtió sobre un doble discurso en la representación del judío errante en la América Latina del siglo XIX. Además de la percepción cristiana que lo designa como un ser "malvado y terco que no quiso aceptar al Hijo de Dios" (p. 103), el crítico ha ubicado una perspectiva más patriótica, donde el judío errante es visto como un "ente ajeno al cuerpo Nacional e, incluso, como un peligro para su subsistencia" (2019, p. 103). La tradición de Palma, como hemos anticipado, se alinea con este enfoque nacionalista que ve en el errante decimonónico la expresión más extrema de la *extranjería*.

Esta proyección difusa de los temores colectivos se sostiene sobre una base muy concreta, el asombroso parecido físico entre el recién llegado de Zurite y el personaje de Süe: "Era un hombre pálido, enjuto, apergaminado y de ceja tan espesa que casi parecía una raya negra sobre los ojos. Las señas eran fatales. El hombre era el retrato del Judío tan pintorescamente descrito por Eugenio Sue" (Palma, 1961, serie V, p. 1131). Es preciso comentar que, a través de esta descripción, el narrador perpetúa una representación estereotipada del judío y ensancha un imaginario antisemita presente en otras tradiciones. Para Velázquez (2016), el relato titulado "La casa de Pilatos" es un ejemplo de ello:

> La pervivencia de relatos orales entre los autores decimonónicos para confirmar la asociación intrínseca del mal con los judíos y del miedo extendido entre la sociedad por

> sus ritos religiosos anticristianos, como la supuesta flagelación de iconos que representaban a Cristo. (pp. 208-209)[138]

De igual forma, otras tradiciones resaltan estereotipos asociados al pueblo judío. Por ejemplo, en "Don Dimas de la Tijereta", el personaje posee una "nariz cicerona" y su avaricia lo hace capaz de vender su alma al diablo (Palma, 1961, serie I, p. 513). Algo semejante ocurre en "¡A iglesia me llamo!", donde el narrador no duda en señalar a los judíos como "tacaños" (1961, serie III, p. 190). Otras tradiciones abordan la preocupación por los falsos conversos. Por ejemplo, en "Los polvos de la condesa", ante la dificultad para distinguir a un cristiano viejo de un judío, el narrador cuenta que el virrey de Chinchón prohibió que los viajeros recibieran pasajeros a bordo sin antes exigir "una cédula de constancia de haber confesado y comulgado la víspera" (Palma, 1961, serie II, p. 356).

No obstante, y sin negar las evidencias de un antisemitismo patente en las *Tradiciones* de Palma, otorgarle un peso mayor al retrato mordaz del judío en el análisis implicaría dejar de lado aspectos de mayor relevancia dentro del debate identitario. Cuder (2018) destacó que el judío solo es un tipo más de alteridad en la obra de Palma, como lo eran otros foráneos descritos siguiendo los prejuicios de la época: el español colono, el estadounidense borracho, el italiano pobre, el gallego rudo o el andaluz frívolo y arruinado, todos personajes extranjeros contra los cuales Palma buscaba, entre otras cosas, "socavar la autoridad de los descendientes de los europeos, asociados con las antiguas Colonias" (p. 74). En todo caso, en la construcción del errante en el Cuzco,

[138] Otras tradiciones en las que se hace alguna referencia al tema del judaísmo son "La casa de pilatos" (serie I), "El virrey de la adivinanza" (serie II), "La investidura de Santiago" (serie IV), "El ombligo de nuestro padre Adán" (serie IV), "La moda de los nombres de pila" (serie V), "De cómo a un indecente pusieron ceniza en la frente" (serie VI), "Una vida por una honra" (serie II) y "Los judíos del prendimiento" (serie V).

confluyen el cristianismo, el antisemitismo, la colonialidad y las distintas configuraciones del viajero errante en todo el mundo. De ese modo, el personaje llega hasta el imaginario peruano como "significante de lo extraño y lo distinto, un portador de un mal para el grupo social" (Velázquez, 2016, p. 202); gracias a ello, el errante puede portar las múltiples máscaras del enemigo nacional, tales como el conquistador, el judío avaro, el aventurero en busca de riquezas o hasta el empresario guanero. Desde la perspectiva de Palma, todos ellos son extranjeros que anhelaban una tajada del Perú y poseían la capacidad de desarticular el proyecto de nación criolla unificada por intereses ajenos a los de la patria.

Pues bien, para reforzar la idea del viajero como un sujeto alejado de todo centro social, el narrador de la tradición refuerza la incertidumbre acerca del origen y propósito para viajar hacia tierras andinas de aquel personaje. Si bien reproduce sus alegatos sobre su nacionalidad española y los motivos de su traslado, lo hace sin revelar al lector si confía o no en la palabra del viajero:

> En vano el infeliz dijo que *era español*, que se llamaba Francisco Anselmo de Mendoza, que *había estado en Jauja* convaleciendo de una afección pulmonar y que, restablecido ya, *no quería abandonar la sierra sin visitar antes los monumentos de la imperial ciudad de los Incas*. (Palma, 1961, serie V, p. 1131; nuestros subrayados)

El fragmento expresa tres lugares distintos: España, como país de origen; Jauja, como último lugar de residencia y motivo principal del desplazamiento; y Cuzco, como destino turístico o de aventura. Se trata de un itinerario de viaje plausible dentro del contexto del viajero y, por tanto, debería ser suficiente justificación para los vecinos de Zurite. Sin embargo, la realidad es que tampoco deja de estar asociado a ciertas polémicas

que refuerzan la culpa del personaje incluso si dijera la verdad. Veamos las implicaciones de esta ruta más en detalle.

5.1.2.1. Errar en tiempos de crisis: contexto de pobreza y enfermedad

Respecto del viaje a Jauja, la sierra central del Perú era un destino común para enfermos de afecciones respiratorias que se popularizó en el siglo XIX, cuando los hogares para enfermos de tuberculosis en la ciudad llegaron a adquirir tal fama que se le adjudicó a esta el apelativo de "ciudad sanatorio"[139]. No obstante, de acuerdo con Carlos Hurtado Ames (2013), esta filiación con la temida llamada "peste blanca" tuvo un impacto ambivalente para la ciudad. Por un lado, se convirtió en un centro cosmopolita y de gran riqueza cultural, pero también en "una ciudad sitiada y a la que no convenía acercarse por temor al contagio. De ser una ciudad que hasta el siglo XIX tenía cierta pujanza y proyección en el espacio regional de la sierra central peruana, pasó a ocupar un rol pasivo" (Hurtado Ames, 2013, p. 484). De ese modo, un recién llegado de Jauja se convertía en un peligro para la salud pública, y, aunque sea de manera indirecta, en un sujeto que fomentaba el declive económico de la ciudad. Con ello, resulta evidente que la tradición anula la idealización romántica de los enfermos de tuberculosis para concentrarse en el imaginario del judío errante y su propagación de enfermedades por el mundo[140].

[139] Ya en el siglo XVII, el cronista jesuita Bernabé Cobo adjudicó un poder sanador a la zona (Hurtado Ames, 2013, p. 473).

[140] Como explicó Susan Sontag (2003), la enfermedad de la tuberculosis se romantizó en el imaginario decimonónico. Algunas características que se asocian al personaje tísico literario son la elevación del intelecto, debido a las rachas de euforia; el embellecimiento del cuerpo, gracias al contraste entre la palidez y el rubor de la fiebre tísica; y el aumento del apetito y del deseo sexual (pp. 24-25). Algunos de los personajes tuberculosos más célebres aparecen en *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas hijo; *Crimen y castigo*, *Los endemoniados* o *El idiota*, de Fiódor Dostoievski; *Los miserables,* de Víctor Hugo; *La montaña mágica,* de Thomas Mann; o el cuento "La verdad sobre el caso del señor Valdemar", de Edgar Allan Poe. Como parte de esta visión romántica del tuberculoso en el Perú, Valdelomar dio vida a algunos de los tísicos más célebres de la tradición nacional en su novela corta *La ciudad de los tísicos*.

Este hecho es más notorio cuando sumamos el contexto epidémico en que se inscribe la llegada del errante al Cuzco, motivo por el cual el viajero es acusado de propagar la peste entre la población. Desde el punto de vista de los cuzqueños del relato, el errante llevó consigo la maldición de la enfermedad, tal y como habría propagado históricamente el cólera asiático por el mundo, según expresaba la novela de Süe:

> A muchos de los habitantes del Cuzco se los encajó entre ceja y ceja que aquella espantosa cifra de mortalidad no era producida por el tifus, sino por la presencia del huésped que llevaba a cuestas la maldición del Divino Maestro. (Palma, 1961, serie V, p. 1131)

Para dar cuenta del pánico colectivo que se vivía en la región andina, así como de la preocupación que despertó en Lima, el centro neurálgico del Gobierno peruano, el narrador abre su relato con su famoso parrafillo histórico:

> En 1856 el tifus hizo estragos en el departamento del Cuzco. Calcúlase en más de cien mil el número de los que sucumbieron víctimas de la epidemia. El gobierno envió desde Lima una comisión de médicos, a órdenes del doctor Garviso, bien provistos botiquines, dinero y cuanto auxilio pudieran necesitar los epidemiados. (Palma, 1961, serie V, p. 1131)

La cuestión epidémica debía tocar a Palma de cerca, pues él mismo había vivido décadas atrás la mayor epidemia que azotó al Perú en el siglo XIX, la fiebre amarilla. Esta se instaló en las costas peruanas entre marzo y junio de 1868, y evidenció, una vez más, los problemas estructurales de un país profundamente desigual. Como explicó Carmen McEvoy (2017), esta otra epidemia, que se cobró la vida de 4222 personas solo en la capital, desestabilizó la democracia y sacó a relucir las carencias de una ciudad altamente vulnerable que, aunque muy ornamentada tras la "prosperidad falaz", carecía de hospitales en condiciones, cementerios y veía incrementar sus niveles de pobreza ante

el alza de precios de productos básicos (pp. 106-107). Esteban Zárate (2014), en su detallado estudio sobre la epidemia de la fiebre amarilla de 1868, expresó que los movimientos migratorios, además del mal estado y la escasez de los servicios de salud, fueron considerados como un factor que propagó la enfermedad (p. 10). Perduraría, entonces, el temor por las enfermedades que llegaban con los viajeros. Ocurre también que culpar a otros de los males locales durante una catástrofe natural es una respuesta habitual de una sociedad que se sabe vulnerable y expuesta. Antes que acusar de las consecuencias sociales del infortunio a un mal manejo político, se recurre al sistema de creencias y prejuicios para intentar encontrar una solución más inmediata que la de reformular el tambaleante modelo económico o político del país. De ese modo —y como dejan constancia las políticas que adoptaron los gobiernos durante la pandemia del COVID-19 y el temor colectivo alrededor de los viajeros— blindar el territorio concede una cierta sensación de protección frente a un "otro" que se torna peligroso.

En la tradición de Palma, el narrador no llega a sostener que la enfermedad sea consecuencia del desplazamiento del forastero o de su estadía en Jauja, pero deja abierta esa causalidad. Cuando el sacrificio del viajero en un acto de quema pública logra en apariencia revertir la situación de la región, el narrador deja espacio a la posibilidad de que la especulación no fuera del todo errada, al menos desde la perspectiva del propio pueblo afectado. Así la tradición: "desde que los de Zurite quemaron al Judío Errante no volvió a ocurrir en el departamento un solo caso de peste" (Palma, 1961, serie V, p. 1131).

Es pertinente mencionar que, aunque desconocemos si Palma tuvo conocimiento de ello, uno de los dioses más antiguos del Ande, Tunupa, fue una suerte de deidad errante y temida; compartía con el judío errante de la tradición europea la capacidad de perjudicar

gravemente a los habitantes de cada región visitada. Rostworowski (2007), sobre la base de distintas crónicas, nos ofrece una breve narración sobre el personaje:

> Predicaba Tunupa sin descanso a los hombres, y un día llegó al pueblo de Yamquesupa del cual fue echado por sus habitantes y, como los maldijo, la aldea se transformó en una laguna. En sus andanzas llegó al lugar de Cachapucara donde había una huaca mujer a la cual cobró gran odio, y destruyó el cerro y el pueblo echando fuego y derritiendo como cera la montaña. (p. 25)

Más allá de este antecedente, vincular al judío errante con la epidemia de 1856 contribuye con la fantasía nacional de que el origen del problema siempre viene de *afuera*. Bajo esta idea, los ensayos fallidos y malos manejos de las clases gobernantes pasan a un segundo plano en el contexto del Perú decimonónico.

5.1.2.2. La sombra del conquistador

No obstante, se puede desprender que la culpa del errante va más allá de la propagación de la tuberculosis, el tifus o la fiebre amarilla. Si echamos la vista hacia atrás en esta tesis, veremos que Palma se esforzaba por estigmatizar al conquistador o el colono español en sus *Tradiciones*, al cual imagina como una sombra lejana hacia la cual destinar todas las miserias y pugnas del Perú republicano. Por ello, incluso si el forastero dijese la verdad sobre su origen español, los cuzqueños del relato podrían experimentar un recelo derivado del trauma histórico.

En ese sentido, el encuentro entre el español y los vecinos de Zurite significaría también la posibilidad de reescribir una historia que se gesta desde la errancia. Como ya sabemos, el viaje de los europeos al Nuevo Mundo representa una de las experiencias de errancia más radical; no solo permitió cuestionar el mundo conocido y enfrentarse a la

alteridad de un modo jamás experimentado, sino que también trajo consigo la exploración sobre la propia identidad del viajero (Sapoznik, 2021, p. 38). No obstante, este sentimiento de extrañeza inicial se fue perdiendo cuando "la modernidad se asienta y establece sus vías de penetración, de retorno, cooperación y traducción" (Sapoznik, 2021, p. 53). Eso es, precisamente, lo que intentarían bloquear los pobladores de Zurite. Antes de que el forastero se sienta demasiado libre para ejercer de explorador con capacidad de cuestionar su medio o de colonizador del Ande, ponen freno a sus posibilidades de establecer una ruta durante la confusión inicial; es decir, le impiden superar el estado de errancia.

Es preciso señalar que el aventurero es un personaje común dentro de la cultura del viaje del siglo XIX, como vimos al inicio de esta tesis. Recordemos que no eran pocos los europeos que deseaban emprender la aventura de conocer parajes lejanos y "exóticos", especialmente los asociados con antiguas civilizaciones, tal y como evidencia la proliferación de crónicas viajeras y tratados naturalistas de la época. Sin embargo, como bien ha indicado Marta Fernández Peña (2020), estos viajes se solían llevar a cabo desde una convicción de superioridad que impregnó dichas publicaciones. Por ejemplo, la estudiosa relata el caso del naturalista y explorador suizo Johann Jakob von Tschudi, quien publicó, en 1846, sus impresiones sobre el viaje que emprendió al Perú entre los años 1838 y 1842. Pese a que su objetivo inicial era conocer la flora y fauna local, dedicó un espacio a estudiar a la población, clasificarla por razas y evaluar el rol de las mujeres locales (Fernández Peña, 2020, p. 59). Otro caso destacable de esta perspectiva eurocentrista lo hallamos en el geógrafo inglés Clements Markham, quien, en 1856, publicó su libro *Cuzco: a journey to the ancient capital of Peru*. Aunque es principalmente un estudio de las condiciones geográficas e históricas de la ciudad andina

y de Lima, el explorador fijó también su atención en la población para alertar sobre una supuesta degeneración evolutiva:

> Su carácter, debe ser confesado, se ha deteriorado mucho durante los largos años de implacable opresión que han padecido. Imperceptible y gradualmente, se han embebido de los vicios de la esclavitud, y los pequeños hurtos y la embriaguez son ahora demasiado comunes. (Markham, 1856, citado en Fernández Peña, 2020, p. 60)

Son solo dos casos, entre el sinfín de documentos que ha legado la cultura del viaje del siglo XIX, que revelan la distancia predominante entre el observador viajero, eurocéntrico y paternalista, y la población como objeto de estudio. Así, como advierte Santiago Muñoz Arbeláez (2010), el viajero europeo del XIX no solo se traslada, sino que desarrolla una relación con el espacio por medio de un posicionamiento "dentro de unas estructuras de significación basadas en lo europeo. El 'viajero' salía con ciertas intenciones, miraba de cierta manera y se ubicaba con respecto al entorno a partir de su condición de 'europeo'" (2010, p. 179). De ese modo, la acción de viajar podía ser interpretada como amenazante en tiempos en que la nación se concebía como un territorio ambiguo, inestable y susceptible de ser *redefinido* simbólicamente.

Ante ese cúmulo de amenazas que alertan sobre las creencias y/o las intenciones del recién llegado, el pueblo cuzqueño puede volcar sobre este "sujeto vacío" cualquier miedo, deseo de venganza o creencia religiosa a través de la generalización de su pecado: "- ¿A nosotros con esas? -dijeron los de Zurite. - ¡No somos tan bobos! Maldita la falta que nos hacía su visita. Ya quedará usted escarmentado, compadre, y pagará por junto las que ha hecho en el mundo" (Palma, 1961, serie V, p. 1131). De esta manera, el errante de la tradición acaba convirtiéndose en un receptáculo vacío capaz de contener la identidad

ficcional de cualquier "enemigo" para la nación cerrada que construyó Palma en sus *Tradiciones*.

5.1.3. Recalibrar las distancias (o errar hasta la lejanía cultural)

Ahora bien, como hemos planteado en los capítulos anteriores, la entrega del viajero al estado de errancia es peligrosa, sobre todo, para el poder hegemónico. Recordemos que el errante de la tradición pretende conocer la cultura de los incas, relegada al plano de la mitología por el nacionalismo criollo, de modo que su presencia no solo reabre la herida de la colonialidad en el indígena peruano, sino que también es una afrenta contra un proyecto de nación que se alimenta de sus propias opiniones sobre el pasado nacional.

Esta amenaza se basa en el potencial crítico que se adjudica al sujeto que ha perdido la fe en el sistema existente, y cuyo solo desplazamiento consigue perturbar el sistema de creencias y relaciones fijado por un centro de poder. De ese modo, el protagonista de la tradición pasa de ser un inofensivo turista, aventurero o enfermo recuperado (espacio de lo normado) a convertirse en un ser capaz de crear un vínculo trascendental entre espacio y utopía (espacio de errancia) gracias a un poder de ruptura que Ieven (2017) asocia con la ambigüedad espacial por la que se mueve el errante. Ello se relaciona, a su vez, con la distinción que establece el intelectual francés Maurice Blanchot entre una "verdad nómada" y una "verdad sedentaria", dado que el desarraigo que experimenta el errante le permite acceder a un conocimiento que supera la "certeza del suelo" (1969, p. 183). De ese modo, el viajero que se arriesga más allá de los límites de la sociedad regulada —en la tradición, el viajero abandona tanto los límites de su lugar de origen como los de su destino— es capaz de alcanzar un conocimiento inaccesible para aquel que se mantiene cerca de su centro o que compone el propio centro.

Pues bien, este tipo de errancia, que desobedece los límites impuestos, hace necesario retomar la división entre las dos tipologías que hemos examinado a lo largo de esta tesis: la deseada y la impuesta. La primera está asociada al viajero rebelde, cuyo estado más elevado es el de creador de una nueva sociedad; este es precisamente el aspecto que Valdelomar reivindicó en su obra, como analizaremos más adelante. En palabras de Sapoznik (2021), esta tipología es "una fuga temporal, en la que el alejamiento es voluntario, momentáneo y siempre supone un regreso" (p. 24). Aquella posibilidad de retorno al punto de origen "se impone como un límite y a la vez como una promesa lejana" (p. 25). El segundo caso está relacionado al castigo o la condena de quien abandona el centro social por diferentes motivos. Ambas tipologías tienen en común el hecho de que se "induce al sujeto a un descentramiento de sí, que se da a partir de la dialéctica fecunda y compleja entre el Mismo y el Otro" (Sapoznik, 2021, p. 25). El romanticismo otorgaba un especial peso a la visión de lo foráneo más allá del grupo específico representado, debido a que la otredad fue una parte fundamental del proceso de construcción de lo propio y lo nacional (se es también por oposición). Esta es una característica que la novela de Süe (2009) supo explotar hasta añadir un componente de crítica social a su relato y que Palma intenta restringir al máximo cuando penaliza el desplazamiento del errante.

En la tradición, nos encontramos a un personaje que inicia su trayecto como un sujeto voluntarioso y lo culmina como un condenado. Al abandonar, por decisión propia, su antiguo sistema de leyes y de seguridad, se ve sometido a las nuevas reglas de su entorno con todas las consecuencias que ello pueda acarrear. Así explica Sapoznik (2021) este fenómeno:

> Al tomar la decisión de moverse, el sujeto rompe con algo, acepta, aunque sea de manera inconsciente, romper con la lógica de su seguridad y firma un pacto con lo desconocido, viéndose obligado a salir de su centro, de sus referencias culturales y de su identidad. En el momento en que toma la decisión de desplazarse, el viajero se ve sujeto a otras normas y leyes, y tiene que encontrar una manera de manejarlas. El viaje se inicia, por lo tanto, con una separación, con una ruptura de la cual nunca se conoce su dimensión. (p. 19)

Reconvertido en errante bíblico o en el espejismo de un conquistador, el "yo" del extranjero queda diluido en un desierto de su propia errancia, el cual adquiere la forma del "inhóspito" Ande peruano[141]. Como expresa Bonnet (2008), el desierto es el "lugar" por antonomasia del errante; no obstante, cuando este se circunscribe a un límite geográfico, quiebra la universalidad misma del fenómeno de errancia (p. 1)[142]. Palma —a diferencia del dinamismo que propone Valdelomar— sanciona un movimiento que contraviene el anhelo criollo de la nación estática y cerrada. El fin del recorrido del errante se precipita por el encuentro del forastero con una población relegada al plano del atraso y valorada únicamente desde la intermediación cultural; no perdamos de vista que la principal alteridad para el tradicionalista limeño está representada por el indígena,

[141] No podemos obviar que hay cierta vinculación entre este encuentro de alteridades judía e indígena. De hecho, existe una equiparación entre indígenas y judíos que se remonta hasta el descubrimiento de América, cuando los indígenas del Nuevo Mundo llegaron a ser considerados "parte de las tribus perdidas de Israel y por lo tanto tenían origen judío". Incluso, algunos autores llevaron la equiparación hasta el punto de observar que "bastaba con modificar la letra "n" de la palabra "indio" para obtener la voz "iudio" (Méchoulan, citado en Mujica, 2021, p. 154).

[142] La cita original dice lo siguiente:

> Le désert est le "lieu" par excellence de l'errance. Dès lors, soit nous restreignons l'errance à un univers géographique bien particulier et, privant la plupart des hommes de cette expérience, nous la rendons du même coup contingente; soit, puisqu'à l'évidence l'errance n'est pas réservée aux hommes du désert ou au navigateurs, il faut alors penser que notre monde est un désert, et pour ce faire appréhender de façon métaphorique ce dernier terme. La première alternative est absurde puisqu'elle détruit l'universalité même du phénomène de l'errance et va à l'encontre de ce dernier en le circonscrivant géographiquement. Reste la seconde alternative. Celle-ci n'est-elle pas plus absurde encore? N'est-il pas absurde en effet de concevoir notre monde comme un désert? (Bonnet, 2008, p. 1)

desterrado al espacio de la mitología incaica o, peor aún, del atraso y la distancia dentro de su propio país.

Pero ¿dónde empieza "el lejos" y dónde "el cerca" en el Perú del XIX? Palma nos recuerda, a través de su tradición, que la distancia de un pueblo andino como Zurite, ubicado a ocho o diez leguas de Cuzco, no se mide por la distancia física, sino por la oposición cultural. Ello se debe a que el Ande se recrea a partir de la dicotomía modernidad/atraso, según el modelo económico y social del sistema colonial, el cual servía de justificación a la conciencia criolla que se sentía llamada a civilizar a un país concentrado en la *lejanía* (Nugent, 2016, pp. 199-201). La coordenada cero del país se establecía (y sigue siendo así) en Lima, su capital, la cual se convierte en una trasnominación del Perú, según observa Velázquez (2016 p. 332). Desde ahí, las distancias respecto de lo que se considera lejos y cerca se calibran de manera permanente, pues son la mayor forma de clasificación de la diversidad cultural.

El extranjero más peligroso suele ser, desde ese enfoque, el que rehúye a la cultura impuesta. Los lugares geográficamente más alejados de Lima aparecieron desde la Colonia como "escenarios de desprestigio y humillación", dado que las diferencias geográficas y las jerarquías sociales se unen (Nugent, 2016, p. 197). Si bien el *locus* clásico de pensamiento utópico establece la lejanía como el espacio de lo maravilloso, en el Perú, se ha intentado presentar lo distante como la "antiutopía", como el espacio de la precariedad y el horror (Nugent, 2016, p. 198). En la tradición de Palma, el Ande se convierte en el lugar ideal para castigar al mismísimo judío errante.

5.1.3.1. La cultura inaccesible: barbarie, oralidad y superchería

Bajo la lógica de la lejanía cultural, mientras más alejado del centro de control social se halla un individuo o una sociedad, menos posibilidades tendrá de establecer un diálogo certero, y mayor será la tensión entre el centro y la periferia. La tradición de Palma no solo sugiere que Zurite existe fuera de los márgenes de la sociedad normada, terreno de lo inhóspito y abyecto, sino que deja entrever que algunos rasgos imposibilitan el diálogo y la comprensión con la alteridad representada por el sujeto extranjero. Pero veamos hasta qué punto "estar lejos" tiene menos que ver con la distancia espacial que con los prejuicios culturales de la época.

Pues bien, en su encuentro con el "atraso", el errante europeo se ve impedido de ejercer algún tipo de comunicación. En vano, se esfuerza por convencer a los cuzqueños de que es un viajero inofensivo, dado que, sin escuchar o entender las explicaciones, "alborotáronse los vecinos de Zurite y el viajero fue a la cárcel, mientras sumariamente se resolvía lo que con él sería oportuno hacer" (Palma, 1961, serie V, p. 1131). Si consideramos que Palma había otorgado un papel relevante a la capacidad de negociación de los incas en contraposición a las sociedades preincas, estamos ante la restitución de un orden previo a la nación incaica donde el indio se percibe como bárbaro e ignorante; no solo es hostil contra el recién llegado sin que este se muestre abiertamente confrontativo, sino incapaz de diferenciar los límites entre el mito del judío errante y la realidad de quien podría solo ser un personaje viajero como muchos otros de la época.

Esta comunicación fallida, que conduce a la ejecución pública del personaje errante, no es necesariamente parte del imaginario alrededor del personaje tradicional. Si nos remontamos al relato de Paul von Eitzen, que testimonia la famosa aparición del judío errante de 1542 en Hamburgo, notamos que el autor lo representa como un sujeto

respetuoso, y que alcanza una cierta mimetización con cada población que visita gracias a su capacidad para comunicarse en la lengua de su receptor y adoptar las costumbres locales:

> Era un hombre taciturno y reservado, de conversación piadosa, pero que no hablaba si no se le dirigía la palabra. Empleaba siempre la lengua del país en el que se encontraba, comía y bebía poco y jamás se le vio reír. Si se le ofrecía dinero, no tomaba sino dos o tres sueldos que entregaba de inmediato a los pobres. Mucha gente de diversos países fue a Hamburgo para verlo, y se expresaron diversas opiniones. La más común era que a todos les parecía tener un aire familiar, como de un conocido de antaño. (Von Eitzen, citado en Hernández, 2018, párr. 17)

De este modo, es Palma quien elige borrar la capacidad comunicativa y relacional en su versión de la leyenda, posiblemente para recalcar un antagonismo que rebaja moral e intelectualmente a ambas partes.

Hacia el final de la tradición, el estado de incomprensión se refuerza y se manifiesta en la población a través de una síntesis poco armónica entre la fe cristiana y el paganismo:

> Y tanto por castigar al que fue despiadado para con Cristo en el camino al Gólgota, cuanto por vengarse del que creían portador de la peste, encendieron una hoguera en la plaza y achicharraron en ella al desventurado chápiro. Con esto los de Zurite creyeron haberse conquistado la gratitud del *universo-mundo*. (Palma, 1961, serie V, p. 1131)

Aparece aquí la concepción incaica del "universo-mundo" (o la dualidad *hanan pacha* y *hanan hurin*), y el sacrificio humano asociado a los pueblos bárbaros andinos, acorde a la dicotomía garcilasista entre los preincas y los incas a la que hemos aludido en diferentes momentos de esta investigación. La preocupación por las supersticiones y creencias

"falsas" (en tanto no cristinas) fue expuesta por Palma en sus *Anales de la Inquisición*, donde afirmó que el colectivo indígena se caracterizaba por el "atraso y supersticiones dominantes en una raza que está lejos de ser refractaria a la civilización y a la que, multiplicando las escuelas, es fácil apartar de torpes errores y de extravagantes costumbres tradicionales" (1863, p. 248)[143].

Los intelectuales del siglo XIX encontraron en la educación el nuevo gran mecanismo para llevar a cabo la labor civilizatoria de las poblaciones indígenas y remarcar la necesidad de constituir una cultura escrita contra una oralidad que, bajo su mirada, mantenía a una gran parte de los peruanos en un estado de superstición, idolatría e ignorancia. Esta idea del obscurantismo andino asociada a la oralidad afloró en tradiciones de Palma, como "Carta canta", donde el autor afirmaba que la "sencilla ignorancia de los indios atribuía a la escritura un prestigio diabólico y maravilloso. Creían, no que las letras eran signos convencionales, sino espíritus, que no sólo funcionaban como mensajeros, sino también como atalayas o espías" (Palma, 1961, serie III, p. 148); y en "La sandalia de Santo Tomás", donde se subraya que tal ignorancia hace que "los indios idólatras" den a la escritura una "significación diabólica" (Palma, 1961, serie IV, p. 282). Eso es, precisamente, lo que los convertiría en indios "errados" desde una doble significación del término, porque están equivocados y están condenados por su ignorancia. Así lo intuye uno de los personajes de "Carta canta" cuando dice "Hermano, vamos errados" (Palma, 1961, serie III, p. 148)[144]. De ese modo, la oralidad de los

[143] Sobre este punto, no olvidemos que la conversión del alma de la población indígena era la justificación principal de la Conquista, y que las acciones de los conquistadores se legitimaron por su trasfondo religioso. Ello se evidencia en la manera en que Cieza de León percibía los avances de la conquista: "Y así, en estos tiempos ya aborrecen al demonio, y en muchas partes que era estimado y venerado es aborrecido y detestado como malo" (1985, p. 168); o en su insistencia sobre el vínculo entre el demonio y los habitantes del Nuevo Mundo: "y miran en prodigios y señales y guardan supersticiones las que el demonio les manda" (1985, p. 81).

[144] Bolaños (2021) expresa que, en "Carta canta", "los indios protagonistas son mostrados como seres torpes, desobedientes y de muy escasa inteligencia, su única virtud parece ser la facilidad para convertirse en objetos de burla y provocar la risa del patrón o bien del lector" (párr. 40).

indígenas era, a lo ojos de Palma, lo que impedía progresar y actuar con lógica, a partir de un pensamiento que opone superstición y educación, como analizamos antes para el caso de las mujeres indígenas. No obstante, la credulidad sí sería un rasgo útil para ejercer el tutelaje, porque no se pretende el verdadero desarrollo intelectual, sino la educación tutelada.

De ese modo, la oralidad convierte al pueblo indígena en *extranjero en su propia tierra*. Así lo hace saber Julio Ortega (1992) en su análisis de "Carta Canta":

> No conocer la escritura es […] paralelo al desconocimiento del sabor del fruto de una tierra que "mostraba su fertilidad". Esa doble ignorancia supone la pérdida de la misma tierra, que ya no es de los indios sino de "nuestro amo". (p. 208)

Y tanto alejaba la oralidad a unos peruanos de otros que las migraciones de italianos, chinos, japoneses o alemanes durante los siglos XIX y XX resultaron menos conflictivas en relación con las migraciones internas de la sierra a la costa del país; ello se debe a que los migrantes andinos fueron acusados de no entender el sistema de reglas públicas y vivir dentro de la informalidad, de la incomprensión, del caos, en el supuesto de que la escritura organiza lo social, político, religioso, legal y militar (Nugent, 2016, pp. 63-71). Así, aspirar a una identidad legítima en la República pasaba por pertenecer a una cultura escrita y abandonar la oralidad, porque "oralidad significa estar lejos", incluso ser visto como extranjero (Nugent, 2016, pp. 65-66). En esta línea, el pueblo de Zurite sería incluso más extranjero que el errante judío o europeo y, sin lugar a duda, mucho más bárbaro y errado[145].

[145] Recordemos que, para Pardo y Aliaga (1871), el indio Santa Cruz fue apodado "el extranjero" para remarcar su condición de sujeto situado en el atraso cultural desde la perspectiva criolla.

…

Tras el análisis anterior, observamos que conceptos como “lejanía”, “aislamiento”, “extrañeza”, “oralidad” y “errancia” confluyen en “Un judío errante en el Cuzco” para representar el choque cultural entre dos alteridades, dos formas de extranjería para el Perú en formación, ante las cuales el criollo peruano se mantiene distante. El supuesto judío errante de la tradición comete una serie de trasgresiones por las que es castigado. Por un lado, pretende adentrarse en el espacio de “lo andino”, situado en la lejanía cultural del presente republicano; por otro, desea conocer el imperio de los incas, ubicado en el plano de lo mitológico como instancia mediadora entre los sujetos andino y criollo. Desde la posición indeterminada de la errancia —que colisiona con una sociedad decimonónica latinoamericana en busca de estabilidad y coherencia identitaria—, el viajero se pretende capaz de superar los límites de la hegemonía criolla. Como sostiene Mizubayashi, “ese salto al vacío, ese intento de errancia […] no puede concluir sino con la muerte, ya que el sistema no tolera la desviación de un solo individuo fuera de los límites trazados” (2019, p. 116). La lección de Palma es clara: no hay exploración ni negociación posible fuera del centro de poder que representa la hegemonía criolla.

5.2. La nación guiada. El líder mesiánico de *Los hijos del Sol* frente a la amenaza extranjera

"Hoy la Historia no busca senderos sino caminos"
(Valdelomar, 2001, tomo I, p. 270)

"Los hermanos Ayar" y "El camino hacia el Sol", dos relatos basados en el viaje colectivo son, sin lugar a duda, los más logrados de *Los hijos del Sol*. Silva-Santisteban (2001) llegó a sostener, sobre este último, que podría representar la más grandiosa creación de Valdelomar y uno de los relatos más sorprendentes de toda la narrativa peruana (tomo I, p. 23). Pese a que sobran las razones para valorar ambas piezas más allá de la impronta incaísta de su autor —dadas la urdimbre argumental y la caracterización bien lograda de sus personajes colectivos e individuales—, no debemos perder de vista la hipótesis sobre una génesis unitaria, ni el hecho de que son estos dos relatos los que abren y cierran la colección, respectivamente. Contemplando este aspecto, los cuentos aportan coherencia cronológica y temática a un conjunto plagado de saltos temporales, tramas expansivas y contradicciones de toda índole, pero también sientan las bases y acaban por definir el que consideramos el gran tema de los cuentos incaicos: el viaje incierto y sus metáforas nacionalistas.

Trazando un paralelismo de evidente influencia judeocristiana, ambos viajes tienen como destino una versión incaica de la tierra prometida y la sombra de un enemigo común. En el primero, nos hallamos frente a una peregrinación mesiánica que culmina con la fundación del imperio de los incas y su utopía de gobierno justo contra la barbarie de las poblaciones preincas; en el segundo, a un éxodo motivado por la necesidad de preservar la religión y la cultura ante la conquista española hacia el denominado "país del Sol". En ambos casos, según profundizaremos en las próximas páginas, la figura de un guía mesiánico vertebra al conjunto viajero hacia una forma de travesía que Bonnet

(2008) llamaría “itinerancia” (p. 4), por la decisión y compromiso que acompañan el deambular de los incas, y las profecías que propician un sistema de interrelaciones que se proyecta hasta el presente republicano del autor.

5.2.1. El líder “inmigrante” de “Los hermanos Ayar”. Cuando el conquistador no es un invasor

El cuento “Los hermanos Ayar” —que empezamos a analizar en el capítulo anterior— inicia durante el reinado de un Inca llamado Mayta Yupanqui, nombre que combina los de Mayta Cápac y Túpac Yupanqui, tercer y cuarto inca, respectivamente. El narrador se encarga, desde las primeras líneas, de dar a conocer el lujo y la suntuosidad del “gran aposento incaico” para, posiblemente, remarcar el arduo camino y esfuerzo común hasta gozar de las riquezas imperiales. No obstante, combinando la narración modernista en segundo plano con la fórmula garcilasista de la historia que se transmite de tío a sobrino (aunque en el caso de Valdelomar no llega a haber un verdadero diálogo, pues la intervención del sobrino es nula), el relato medular narra el peregrinaje de las cuatro parejas de hermanos como una suerte de élite gobernante. Estos incas eran Ayar Manco y Mama Ojllo, Ayar Auca y Mama Guaco, Ayar Uchu y Mama Ipacura, y Ayar Cachi y Mama Ragua, nombres que guardan gran semejanza con los registrados por el cronista cuzqueño. De ellos, Ayar Manco es el líder principal: “un hombre luminoso al cual siguieron siete hermanos” (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 305), y quien recibe el encargo divino de fundar la ciudad de los Incas con las siguientes palabras:

> Ve por el mundo, mi hijo predilecto, y lleva el ave sagrada y el báculo de oro; con él irás hincando la tierra, y en el punto donde el báculo se hunda, allí fundarás mi Imperio, porque ése será mi pueblo elegido. Yo velaré tu destino. Mis rayos iluminarán tus pasos, mi calor te infundirá vida en los fríos inexorables, y cuando sientas el cansancio de tu

> peregrinación, descansa que yo me ocultaré para darte sombra al cuerpo y paz al espíritu. Un pueblo y un imperio serán fundados por tu mano sabia. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 307)

Como bien ha observado Martínez-Acacio (2015), la narración apela al concepto occidental de deidad, dado que aparece la idea del "pueblo elegido" (p. 303). De este modo, Ayar Manco, como líder errante, se convierte en una suerte de mesías guiado por la convicción de su fe, aunque ignorante de su destino. Acorde a esta lectura, el Sol se dibuja como un dios presente o, en palabras de la crítica, como un "guía y motor" (2015, p. 302) de los peregrinos. Con todos estos elementos dispuestos, el episodio estaría rememorando al dios de Abraham y su pacto divino, también conocido como el "convenio Abrahámico", que conlleva la promesa de una tierra para él y su descendencia, quienes anhelaban una patria celestial:

> Vete de tu tierra, de tu parentela, y de la casa de tu padre, a la tierra que te mostraré. Yo haré de ti una nación grande. Te bendeciré y engrandeceré tu nombre, y serás bendición. Bendeciré a los que te bendigan, y a los que te maldigan maldeciré. Y en ti serán benditas todas las familias de la tierra. (Génesis 12.1-3)[146]

Como explicó Sapoznik (2021) —a través de sus lecturas de Emmanuel Lévinas y Blanchot— Abraham, a diferencia del viajero Ulises y su deseo de retornar a Ítaca, emprende un viaje cíclico, pero también incursiona en lo desconocido y en la mirada del "otro" desde una posición de extranjería. Con ello, "articula la infinitud con la alteridad"

[146] No es raro encontrar ese componente católico en la construcción del primer Inca, pues, como plantea Mujica (2021), el imaginario incaísta republicano se construye sobre la noción europea del héroe o del patriota cristiano, algo que se refuerza con la gesta emancipadora, tal como se desprende de los sermones patrióticos en loor de Gamarra y Santa Cruz, y de los programas iconográficos alegóricos producidos para los funerales de Simón Bolívar (p. 121).

(Sapoznik, 2021, p. 136), y se aleja por completo de la visión condenatoria que Palma imprimió en su recreación del judío errante como un enemigo nacional.

No perdamos de vista que Ayar Manco inaugura la estirpe de una raza idealizada por la intelectualidad peruana, de modo que se figura también como el ideal de conquistador de pueblos y líder ejemplar de Valdelomar. Ello imprime en el personaje un carácter tan benévolo como riguroso:

> Ayar Manco era el mayor. La *prudencia* se enseñoreaba en su frente serena. En sus ojos pequeños y profundos brillaba la energía, en sus salientes pómulos la *severidad*, y la *justicia* en sus gruesos y duros labios. La sonrisa vaga que envolvía su rostro, como la brisa en un lago sereno, acusaba la *piedad* y el *amor* […]. Tenía la mirada amplia e ilimitada de los que conquistan. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 308; nuestros subrayados)

Pues bien, aquel idealismo asociado a Ayar Manco no descarta la idea, que examinamos en el capítulo 3, acerca de cómo el autor canaliza el liderazgo nacional a través de la figura del nuevo artista rebelde y abnegado. Resulta que "mesías" y "artista" aparecen como sinónimos en una de sus reflexiones estéticas:

> A veces estos Artistas se empeñan en hacer brotar agua de las duras rocas y se llaman Moisés; a veces hacen florecer oasis en medio del Desierto, y se llaman San Francisco; a veces se empeñan en obtener la transformación completa de la Humanidad para salvarla y redimirla, y se dejan matar y mueren en la cruz abandonados y tristes, y se llaman Cristo, el más dulce y grande y puro y divino de todos. (2001, tomo IV, p. 584)

Inclusive, Valdelomar llegó a referirse a Jesucristo con expresiones semejantes a las que empleó para definir su ideal de artista, es decir, como un *innovador* y guía de su sociedad. Así lo dejaba entrever al comentar el episodio sobre un joven Jesucristo que refuta a los doctores, los cuales bien podrían representar la faceta más vetusta de una

sociedad peruana anclada en sus convencionalismos:

> Como todos los espíritus superiores, el niño se resiste a aceptar las ideas y los *sistemas establecidos y caducos, y tiene que luchar con la ignorancia que representan los doctores, hasta vencerlos*. Es el caso de todos los espíritus libres que quieren destruir la rutina para dar paso a la verdad […] luchar contra los sistemas establecidos, contra el mal entronizado; nunca faltan los doctores analfabetos que se opongan al triunfo de las nuevas ideas. (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 570; nuestros subrayados)

Pese a que el principal liderazgo dentro de la trama recae en esta versión mesiánica y creadora de Ayar Manco, el narrador también presenta a un colectivo complementario en sus hermanos, el mismo que se corresponde con los atributos que debía tener la élite política a cargo de establecer una ruta nacional. Ayar Uchu es el "alma contemplativa y honda" que se comunica con la naturaleza y ofrece narraciones para mantener en alto la moral de sus hermanos; su espíritu es pacífico, por lo que prefiere no herir a los rebeldes. Ayar Auca es el estratega militar, dotado de una "fuerza reflexiva y calculadora"; dirige ejércitos guerreros; y es capaz de arrasar con la naturaleza a su paso, contraviniendo, incluso, los deseos de Ayar Uchu (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 308). Por último, Ayar Cachi, el más joven, es "la juventud irreflexiva y audaz", alegre y viril (tomo II, p. 309). Los cuatro hombres se recrean como las fuerzas complementarias que Valdelomar encontraba deseables en la nueva juventud peruana y, con mayor énfasis, en el nuevo líder intelectual. A lo largo de sus discursos, el escritor dejó entrever que la contemplación no está reñida con la audacia, y que la reflexión y la prudencia anhelan la fuerza de una juventud soñadora y guerrera capaz de contrarrestar el carácter conformista que le legara la Colonia al Perú. No nos detendremos en especificar los atributos de las mujeres del relato, porque ya lo hicimos en el capítulo anterior. Basta recordar que ellas son un espejo

virtuoso de sus pares masculinos y sus acciones, ligadas a la maternidad y al espíritu guerrero, colaboran con la campaña fundadora del Imperio de los incas.

Asimilar pueblos en lugar de someter es la premisa del equipo civilizador. Por ello, el narrador elige nombrar a estos conquistadores "inmigrantes" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 310) en más de una ocasión y referirse a su cruzada evangelizadora como una bienintencionada peregrinación. Este gesto, además, marca un claro contraste con la Conquista que emprendieron los españoles, pues añade un componente político actualizado y, en cierta medida, desmitificador. De igual modo, los seguidores de los incas adquieren la categoría de expatriados, de manera que abandonan la posición de alteridad para convertirse en los bendecidos integrantes de una sociedad *en proceso*. Para ello, el narrador se preocupa, ante todo, por distinguir de la manera más transparente posible qué es barbarie y qué es civilización.

5.2.1.1. Negociar con la barbarie

El cuento muestra un estado previo a la aparición de los incas de absoluto descontrol, donde el bárbaro no es el indio *per se*, sino un sujeto sin ley. Con ello, Valdelomar replica la perspectiva dicotómica del Inca Garcilaso (2009) respecto de la división preincas/incas, la cual establece el fin de la barbarie que gobernó durante la Edad Antigua y presenta un escenario previo donde "las gentes […] vivían como fieras y animales brutos, sin religión ni policía" (libro I, cap. XV, p. 48). El tío Inca del cuento, como hiciera Cusi Huallpa con Garcilaso, ofrece a su sobrino un retrato bestial de las poblaciones preincas, a las cuales se refiere como una "abominable muchedumbre de bárbaros":

> Cuando el Sol no había enviado aún las cuatro parejas al Mundo, los hombres no merecían el favor divino. Devorábanse unos a otros, hurtaban, asesinaban por los más fútiles

> motivos, embriagábanse hasta caer al suelo privados de sentido. *En la tierra no tenían jefe y en el cielo no reconocían amo*. Untábanse el cuerpo con grasa de cadáveres, alimentábanse con la carne de los vencidos y de los propios parientes, bebían sangre y aspiraban con ansia el olor de las víctimas humanas consumidas al fuego de las hogueras […]. *Deshonestos y crueles*, engendraban hijos en las mujeres cautivas y los cebaban para comérselos. Cuando las hembras comenzaban a ser estériles, comíanlas asadas. No respetaban ancianos, padres, hermanos ni hijos. *Carecían de Incas y de leyes, de afectos y de virtudes. No tenían curacas legítimos, y el más fuerte de la tribu se apropiaba de la hacienda común*. Perecían prematuramente de males repugnantes y desconocidos. Sus almas oscuras descendían a las más tenebrosas regiones del Maschay. *Tan viles eran que olvidaban a sus muertos*. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 304; nuestros subrayados)

Como se observa, el narrador no escatima en detalles para evidenciar el grado de perversidad. Sin embargo, nos llaman la atención algunos aspectos ligados al propósito redentor de los incas, los cuales determinan, incluso por separado, el estado de barbarie: a) desgobierno, b) ausencia de religión, c) desarraigo, d) deslealtad y e) nula visión de futuro.

Pues bien, para describir el proceso de asimilación, Valdelomar prefirió una representación menos idílica que la del Inca Garcilaso —y de la cual había bebido Palma—, pero igualmente elogiosa de los métodos de conquista incaicos basados en la invitación a los pueblos a participar de los "beneficios de la religión" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 306)[147]. El primer encuentro de las cuatro parejas civilizadoras con la barbarie está representado por un grupo de campesinos cuya vida era plácida y tranquila, con lazos

[147] Los incas de los *Comentarios* emplearon un trato amable desde el inicio, en lugar de persuadir por medio de la violencia, debido a las órdenes de su padre, el Sol: "Cuando hayáis reducido esas gentes a nuestro servicio, los mantendréis en razón y justicia, con piedad, clemencia y mansedumbre, haciendo en todo oficio de padre piadoso para con sus hijos tiernos y amados, a imitación y semejanza mía" (Garcilaso de la Vega, 2009, libro I, cap. XV, p. 49).

familiares y territorios cultivados, pero que carecían de fe, de esperanza y de ejércitos para defenderse. Ayar Manco, siempre a la cabeza, los persuade con las siguientes palabras, a través de las cuales revela también los planes de su padre, el Sol:

> Aquí tenéis vuestra tierra y vuestra familia, pobladores de Pacarejtampu. Sois de los más apacibles. *El Sol, mi padre, os ama y por ello me envía a buscaros* […]. Sois tranquilos y felices, pero *no pensáis más que en el día que pasa*. Aquí moriréis vosotros, pero el Sol no os recibirá. Nunca seréis más de lo que habéis sido. Las tribus vecinas vendrán un día en busca de vuestras sementeras y vosotros no tendréis quién os defienda. *No abrigáis esperanzas, ni ambiciones, ni deseos, ni luchas*. […] obedeced las órdenes del Sol, y vamos en busca de la sagrada colina de donde irradiarán por las cuatro regiones, hasta el gran mar y los más remotos bosques, los beneficios de la religión. Edificaremos palacios de piedra y oro, tendremos leyes y riquezas, trabajo, orden y amor. Yo os haré nobles y os daré siervos, pero es necesario emprender la peregrinación hasta encontrar el lugar santo... (Valdelomar, 2001, tomo II, pp. 305-306)

Si relacionamos este fragmento con la crítica al conformismo que estaba tan presente en los discursos de Valdelomar, notamos que la ausencia de perspectiva colectiva aparece como un gran indicador de atraso, incluso entre un pueblo arraigado y pacífico. Pese a ello, al hallarse a medio camino entre la barbarie y la civilización, la mayor parte del pueblo reconoce en el séquito, más que a enviados divinos, a "gente joven, deseosa de lucha y de gloria" a la cual conviene seguir (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 306).

Sin embargo, la resistencia llega por parte de los ancianos, quienes se hallan aferrados a sus falsos dioses en la forma de unos sapos gordos a los que alimentan[148]. El

[148] Sobre el culto al sapo y otras especies semejantes, el Inca Garcilaso —defensor del monoteísmo religioso

narrador no generaliza dichos actos de idolatría; acusa únicamente a este grupo de anclar al pueblo con sus falsas creencias y de obstaculizar un cambio ventajoso. Al respecto, es posible identificar una crítica velada hacia las viejas generaciones de intelectuales peruanos, coherente con los discursos de la época. En distintas conferencias, Valdelomar acusó a las generaciones previas de seguir a líderes pícaros y ladrones, y/o de ser aduladores de intelectuales insensatos, algo que convertía a aquellos en la contraparte de unos jóvenes sedientos de revolución. Según sugiere el narrador del cuento hacia final del episodio, la solución sería cortar de raíz con toda creencia caduca hasta imponer la voluntad de la juventud: Ayar Cachi, el que más representa a la juventud intrépida e impetuosa en el cuento, lanza a los sapos a una poza y amenaza a los ancianos con darles semejante destino de no seguirlos en su peregrinaje (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 306).

Por su parte, la conquista de la feroz tribu de Pallata significa un reto mayor para los hermanos Ayar, pues pone a prueba su capacidad de negociación en medio de un enfrentamiento armado. Pese a que Ayar Manco opta por el diálogo conciliador, el pueblo —como ocurre en la conquista de Cac-yauiri que narra el Inca Garcilaso[149]— le arroja unas flechas que se vuelven en contra de aquellos mismos por voluntad divina. El líder incaico, consciente de contar con el respaldo del Sol y la defensa de las fieras que lo escoltan, insiste en disuadir al pueblo por medio del entendimiento, aunque elige un discurso más contundente esta vez, en el que lo invita a elegir entre formar parte de su séquito viajero o convertirse en un pueblo enemigo:

---

de los Incas asociado a la divinidad solar— escribió que los incas ordenaron a sus vasallos que "advirtiesen la diferencia que había del resplandor y hermosura del Sol a la suciedad y fealdad del sapo, lagartija y escuerzo y las demás sabandijas que tenían por dioses" (2009, libro II, cap. I, p. 70).

[149] En el relato historial del Inca Garcilaso, las flechas también se volvieron en contra del propio pueblo que las había lanzado para defenderse de los incas: "el Sol, no pudiendo sufrir la poca estima que de su hijo hacían los Collas, había mandado que sus propias armas se volviesen contra ellos y los castigasen" (2009, libro III, cap. III, p. 132).

> *Yo puedo mataros a todos*, puedo echar hacia vosotros los pumas, y puedo daros de cebo a mis cóndores... *Pero vosotros sois mis hermanos*, porque yo soy hijo del Sol que es el Padre del Mundo... Seguidme, o moriréis... Yo os defenderé porque sois mis hermanos, pero os mataré si sois mis enemigos... (2001, tomo II, p. 312; nuestros subrayados)[150]

De ese modo, Valdelomar reconstruye un episodio que el Inca Garcilaso había relatado como una de las guerras más cruentas entre bárbaros e incas para otorgar un nuevo espacio al libre albedrío. Como cuando buscaba despertar en los peruanos una inquietud y una voluntad renovada que los convirtiese en seguidores de la nueva juventud a través de sus conferencias, el intelectual presenta a los pueblos bárbaros como sujetos capaces de adoptar una posición: formar parte del camino de la civilización o ser antagonistas de la nación. Con ello, también deja a un lado el enfoque del líder que infantiliza a su pueblo.

5.2.1.2. El líder como visionario

Otro aspecto crucial en el líder incaico —y que ya habíamos anticipado cuando Ayar Manco criticó la falta de esperanza en la primera tribu conquistada— es la visión de futuro. Cada elemento del cuento parece dirigirse hacia la búsqueda de un futuro más esperanzador, materializado en una tierra prometida: "emprender la peregrinación hasta encontrar el lugar santo" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 306). Por ello, el líder de Valdelomar no puede estar anclado en un presente sin salida, ni mucho menos en ese pasado que tanto protegían los intelectuales románticos, sino que está llamado a anticipar el devenir de su pueblo; en ese sentido, debe ser más parecido al artista intuitivo que al

[150] Los incas viajan escoltados por fieras y cóndores (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 305), de modo que poseen el amparo de una naturaleza a la que Valdelomar concibe como la mayor fuerza universal, según vimos en el capítulo 3. Gracias a esa comunión entre el hombre y la naturaleza, los incas elegidos son capaces de atravesar toda clase de terrenos, como precipicios, cordilleras y llanos, sin disponer todavía de los grandes ejércitos de hombres que construirían puentes y caminos a su paso.

líder político convencional. Desde el primer momento en que el Sol lo convoca para su misión evangelizadora, Ayar Manco es informado sobre el trágico destino de su estirpe:

> Una generación de hombres poderosos y magníficos será tu generación, y a través del tiempo, a través de las sombras inertes, más allá de un espacio que tú no puedes contar, brillará tu nombre. Dispersos serán los hijos de tus hijos después de su grandeza, pero su espíritu vivirá eternamente y a la hora del crepúsculo, cuando yo me oculte, ellos siempre sentirán tu espíritu y el espíritu de su raza inmortal, *y entonarán sus canciones sobre las ruinas de la grandeza caduca, cuando muera el Imperio*. Porque todos mueren, hijo mío... (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 307; nuestros subrayados)

Aquello que para Ayar Manco es una sentencia desde el inicio de su misión se convierte progresivamente en una intuición colectiva cuando el grupo de viajeros tiene sueños premonitorios sobre la historia entera de un imperio todavía desconocido:

> En sus sueños vieron áureos desfiles de guerreros, calles de piedra en las cuales se elevaban palacios magníficos, fortalezas inaccesibles, pueblos sometidos, innúmeros rebaños, fiestas en las cuales al ritmo de danzas melancólicas giraban armoniosos los duros cuerpos de las jóvenes. Soñaban otros con sangrientos combates, con victorias y botines. Aquéllos con fiestas que presidía el Sol. Ayar Auca soñó que el Imperio era invadido por enemigos fuertes; y en medio de su sueño, en la paz de la colina, extendió los brazos y apretó las armas contra su corazón. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 310)

Estos sueños y profecías conectan con otro discurso de Valdelomar en que narra la revelación de Huayna Cápac, el Inca predilecto del escritor por su gran capacidad intelectual:

> Una noche, el espíritu guerrero del buen padre Huayna Cápac […], tuvo un sueño trágico, que comunicó a sus *Villac-Umus*: el Imperio del Sol era invadido por seres

> extraordinarios y barbudos, sanguinarios y crueles, que destruían violentamente la dinastía secular. […] La profecía fatídica no tardó en cumplirse. Los hombres extraordinarios aparecieron. Eran un analfabeto de los arrabales de Trujillo, en Extremadura, y sus secuaces, bastos soldadores aventureros, sedientos de oro y llenos de innobles apatitos que habían vencido más dificultades que venciera Ulises, porque el hambre es madre de las hazañas más sorprendentes. Y el Perú fue conquistado. (Valdelomar, 2001, tomo I, p. 443)

En el fragmento, el autor abandona la temporalidad mitológica para añadir un comentario mordaz sobre la Conquista. Desde una cierta ironía, remarca el carácter ignorante, cruel y ambicioso de los "hombres extraordinarios", es decir, del ejército encabezado por Pizarro. Inclusive, Valdelomar (2001) llega a referirse a Pizarro como el "analfabeto apacentador de cerdos que más tarde fuera descubridor de países, noble tipo de *vagabundo*" (tomo I, p. 427; nuestro subrayado). Así pues, mientras que Ayar Manco alcanza la posición de líder profeta durante su peregrinación hacia la tierra de los incas, Pizarro es descrito como un "vagabundo" al mando de una empresa improvisada.

5.2.1.3. La amenaza de la tiranía. Ayar Cachi como un antecedente del peruano "gamonal"

Hasta aquí, vemos que el antagonista de los cuentos incaicos adquiere múltiples rostros, como pueden ser el de un anciano necio, un bárbaro preinca o un conquistador. Vamos a centrarnos, en esta sección, en la versión incaica del enemigo que participa del poder. Pese al carácter modélico asociado a la conquista que emprende el grupo, entre los hermanos aparece un potencial líder tiránico, Ayar Cachi, quien desea separarse de sus hermanos para fundar una nueva ciudad con un ejército conformado por los pueblos vencidos, pues cree poseer más agallas que aquellos:

> […] Ayar Cachi pensó en separarse del cortejo. Él quería avasallar a todos los pueblos e ir con su honda poderosa por los llanos y montes. Transformar la tierra que él creía mal distribuida. […] *Y quería ser el único amo. Sentía que su espíritu era para dominar; tenía impaciencias violentas. Creía que sus hermanos no llegarían nunca a fundar el Imperio.* Una vez había propuesto a Ayar Manco fundar el Imperio en cualquier valle, sin esperar encontrar el sitio donde se hundiera la barreta de oro. Desesperaba de la lentitud de la conquista, sentíase oprimido con las leyes y métodos de sus hermanos y con estar sujeto a ellas. Él deseaba hacer todo en el momento de concebirlo. *No quería obedecer las leyes sino imponerlas.* Matar rebeldes, perdonar infelices, tener riquezas y darlas a los siervos y a las mozas, dominar el mundo y hacerlo a su guisa, lleno de rebaños, de riquezas, de mujeres y de siervos. *Era el más joven de los cuatro hermanos*. (Valdelomar, 2001, tomo II, pp. 312-313; nuestros subrayados)

Ayar Cachi no solo adolece de la tan necesaria visión de futuro de un buen líder, sino que es presa de una ambición desmedida y de una gran impaciencia, aspectos que se presentan como los mayores defectos de carácter de un personaje que participa del poder. La vehemencia y el exceso de ambición, que constituyen las caras negativas de la tan estimada por Valdelomar rebeldía juvenil, anulan las cualidades como estratega militar del personaje. De ese modo, quedaría justificada la decisión de sus hermanos de engañarlo para que vuelva a la cueva de la que salieron todos y, una vez dentro, bloquear la salida[151] (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 314), incluso cuando ello quiebra el principio de elegir la razón por sobre la fuerza.

[151] Según la narración de Betanzos, que el Inca Garcilaso hizo perdurar en su propio relato, aunque con menos detalles, los fundadores se trasladaron al cerro de Huanacaure y, desde lo alto, Ayar Cachi lanzó unas piedras con su honda, y creó cuatro cerros y cuatro quebradas. Ante esta demostración de fuerza, sus compañeros decidieron alejarse de él y regresar a Pacaritambo, aduciendo que recogerían sus objetos de oro. Cuando creyó que los demás ya no estaban con él, Ayar Cachi ingresó en la cueva, y estos aprovecharon la oportunidad para cubrir la entrada con una gran losa y no dejarlo salir (Pease, 2007, p. 34).

Ahora bien, el personaje incaico nos acerca a los líderes autoritarios y ambiciosos representantes de una política parasitaria, según se quejó Valdelomar en sus artículos y discursos. En sus "Ideales nacionales", sostuvo que el Perú era el "reino de los gamonales", categoría a través de la cual abarca todas las formas de autoritarismo:

> […] también son gamonales los políticos que se creen dueños del Estado y que consideran al Perú como un feudo; en nuestra patria el gamonalismo es una institución nacional; hay gamonales entre los indios de las serranías y hay gamonales entre los que gobiernan; hay gamonales no sólo en los pueblos serranos sino en las escuelas y universidades, en los cuarteles y en el parlamento, en el comercio y en la política. *El Perú es un país de hombres honrados que obedece ciegamente a una bandada de pícaros y de ladrones.* (2001, tomo IV, p. 439; nuestros subrayados)

Aquellos "gamonales", herederos de la codicia de Ayar Cachi y de la improvisación de Pizarro en el imaginario construido por Valdelomar, representarían el mayor peligro para el futuro nacional, pues llevan en sí la marca de una historia de injusticias que los convierte en "nuevos conquistadores" que roban, dilapidan y abusan del poder. En ese sentido, el adversario de los peruanos es un ser juzgado por sus acciones, no por su origen étnico o su procedencia geográfica, como ocurría en el relato de Palma; y puede provenir de adentro o de afuera de la nación, incluso formar parte de una élite encargada de velar por el beneficio común[152]: "Primero fuimos gobernados por extranjeros; después tuvimos caudillos y, finalmente se inició el periodo de los llamados partidos políticos" (2001, tomo IV, p. 468).

No obstante, defensor de la fuerza de grupo que se preocupó de representar en sus cuentos, el autor dijo, en otro de sus discursos, que ninguno de aquellos enemigos de la

[152] En el discurso "La misión social de los obreros", de 1918, Valdelomar (2001) reforzó la idea de que "el Perú está rodeado de enemigos dentro y fuera de sus límites" (tomo IV, p. 495).

patria y de la libertad ha conseguido apagar la llama de la cultura que edificó el gobierno de los incas, de modo que prevalece la idea del continuo más allá de las amenazas históricas:

> La raza que aún sobrevive a las maquinaciones de los civilizados y gamonales; y un conjunto de costumbres, tradiciones, leyendas, danzas y canciones que dan a esa vieja capital todo el ambiente de recogimiento melancólico, de grandeza serena, que tenía con los ancestrales nobles señores. (Valdelomar, 2001, tomo I, p. 181)

…

Tras este recorrido por las diferentes representaciones de los enemigos nacionales en "Los hermanos Ayar", podemos sostener que Valdelomar reconstruye el origen de los incas a partir de un discurso ficcional que dialoga con sus propias reflexiones sobre la necesidad de un *líder nacional errante*, en tanto distanciado de los centros de poder que representan las generaciones previas. No olvidemos que, según desarrollamos en el capítulo 1, él mismo buscó distanciarse de las élites intelectuales para ejercer un liderazgo que lo convierta, a su vez, en un integrante del grueso nacional: "Os hablo así porque yo no soy un extranjero. Soy un peruano como vosotros" (2001, tomo IV, p. 496). De ese modo, el escritor deposita sobre el pasado prehispánico, por tradición literaria inamovible, el ansia del migrante en busca de un mejor futuro, ese que él mismo se sentía en capacidad de liderar como artista peregrino e intelectual comprometido.

5.2.2. El "éxodo sublime" de "El camino hacia el Sol": desarraigo y redención

Por su parte, "El camino hacia el Sol" narra el éxodo del pueblo incaico tras la captura y muerte del Inca Atahualpa por los conquistadores. En tal medida, propone un viaje inverso al de "Los hermanos Ayar". Si en el cuento de fundación un líder viajero

guiaba a las poblaciones bárbaras hacia un camino de civilización, que adquiere la forma de un imperio por edificar, aquí el líder pretende salvar a sus súbditos ya civilizados de la amenaza que personifican los conquistadores. En pocas palabras, el primero de los cuentos retrata el nacimiento; el segundo, la muerte de un Imperio, aunque también la necesaria renovación de los conceptos de "mesías" y de "tierra prometida" tras la pérdida del poder (que no de la cultura) de los incas. En este viaje multitudinario y libre de todo itinerario, la fe, el liderazgo, los sentimientos humanos y el fantasma de la barbarie vuelven a erigirse como los aspectos centrales de la diégesis.

5.2.2.1. La composición de un "ejército de vencidos"

La idea de una élite dirigente, encabezada por un líder mesiánico, vuelve a ser la columna vertebral del relato. Tras la muerte del último Inca, el peso recae sobre el curaca, y se reproduce una estampa semejante a la de Jesucristo y sus doce apóstoles: "Iba a la cabeza el Curaca, en su silla de palma negra, en hombros de doce soldados" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 359). Como en "Los hermanos Ayar", el poder se distribuye entre una jerarquía bien instituida, con base en un estado de armonía y mutua cooperación entre los diferentes estratos sociales:

> Detrás iban los sacerdotes y los guerreros, las vírgenes del Sol y sus mamacunas; luego, ordenadamente, los distintos linajes precedidos de sus camayocs. Muchas mujeres llevaban en los hombros sus huacamayos de colores brillantes, otras en las espaldas sus niños. Los enormes rebaños de llamas apretados, iban cargando las ropas y los menesteres, las riquezas, los ídolos, los vasos las armas, los atributos. (2001, tomo II, p. 359)

El sentido de laboriosidad y la función social que pesaron tanto a lo largo del Incario creado por Valdelomar se mantienen inmutables hasta el final de los tiempos que

marca el relato. Incluso abarcando multitudes y viviendo en su momento de mayor vulnerabilidad como nación, el grupo viajero compone un aparato funcional y bien cohesionado. Ello es posible porque cada tarea está determinada según el viejo sistema estamental. Así, por ejemplo, los guerreros dan órdenes y dirigen a grupos de cuarenta subordinados; los mensajeros comunican acerca del avance de los conquistadores; y los amautas entretienen al pueblo con sus narraciones.

Sin embargo, la misión primordial de estos nuevos "inmigrantes" no es ya someter al bárbaro, sino salvaguardar la cultura y religión frente a la invasión extranjera (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 354). El conquistador no es susceptible de ser asimilado, como en el caso de las sociedades preincas, ni se percibe como un potencial fundador de una nueva sociedad; se representa como un enemigo peligroso que busca someter al pueblo y destruir la ciudad sagrada, de modo que acaba por personificar al verdadero gran "otro" desde el cual los incas refuerzan su identidad colectiva y determinan su futuro. Enfrentados a la conquista, el curaca y sus súbditos convierten la sombra del desgobierno en un estado transitorio mientras encuentran el "amparo del Sol" (tomo II, p. 356). El acto de "iniciar una errancia", siguiendo las ideas de Rousseau (1986), es también un modo de poner "distancia de ese otro que amenaza con tomar posesión de mí, instalando en él al mismo tiempo la división" (Mizubayashi, 2019, p. 94).

Pese a que el curaca es el jefe indiscutible del grupo, parte del protagonismo del cuento recae sobre el príncipe Sumaj, representante de una élite juvenil con el cual Valdelomar sentiría algún tipo de identificación. Este personaje, aunque ostenta un estatus de noble, no se ubica a la vanguardia del ejército, sino que lo culmina acompañado de Inquill, la mujer con quien estaba próximo a contraer matrimonio: "Muy atrás de la comitiva, caminaban Sumaj e Inquill en silencio. Para nadie podía ser más trágico el

destino. Ellos habían visto desvanecerse en un instante todos sus sueños de felicidad" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 359). Hallamos en ellos dos un giro trágico de la pareja fundacional que simbolizaban Ayar Manco y Mama Ojllo. Sumaj e Inquill —personajes que aparecen también en "Los ojos de los reyes"— son la promesa del futuro truncado por un destino trágico. Inquill se aleja, en esta etapa, de su rol social de madre alimenticia y cuidadora de su pueblo, oficio que le legara Mama Ojllo, según vimos en el capítulo anterior, para depender de los alimentos que le procura Sumaj, su pareja:

> Cuando ella desfallecía, él la tomaba en sus brazos y la llevaba largos trechos cargada. Extremaba su solicitud, le lavaba los pies al encontrar un arroyo y enjugábalos luego. Cuando el frío era intenso, y el pueblo se detenía, prendía enormes fogatas y la calentaba. Hacíale masticar coca, y cuando llegaban a un arroyo, le daba de beber en sus manos cóncavas. En los días de mayor tristeza, cuando la bebida comenzó a escasear, por haberse el pueblo alejado más de lo prudente del río, él conseguía de sus compañeros un poco de chicha para ofrecérsela. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 360)

El dolor que la pareja experimenta no es más que el testimonio romántico de un duelo generalizado frente a la pérdida comunitaria y progresiva de un centro social, y la inminente regresión hacia un estado de nomadismo. La élite incaica va convenciendo a los pueblos que encuentra a su paso de abandonar sus vidas, sus tierras y sus trabajos para seguirlos hacia un destino inseguro; en esa medida, conforman un núcleo inestable. En medio de aquel tránsito desde el hogar hacia el desarraigo, la Plaza del Sol, lugar desde donde "se dominaba la población" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 354), transmuta de centro de poder a la nada misma de un desierto. Los dirigentes no ofrecen una ruta ni un itinerario, solo la idea de una tierra prometida por el Sol. El camino se va gestando a partir de la intuición, las premoniciones y los sueños que comparten la certeza de un camino extenso y la fe ante un destino de salvación: por ejemplo, una joven virgen sueña con un

sendero largo y fresco de molles florecidos, y un alfarero afirma haber oído que el reino está más allá de punas, en una gran laguna donde se oculta el Sol (tomo II, p. 357). El viaje tampoco ofrece un antecedente, pues la experiencia de los ancestros migrantes o de cualquier otro indio viajero había estado siempre pautado por la autoridad del Inca, como mediador entre la divinidad y el pueblo:

> Aquel trágico desfile, sin precedente en el Imperio, comenzó. Solo el transporte de los mitimaes era comparable con este éxodo sublime. ¿Qué era el *desfile de aquellos millares de vencidos* que abandonaban su pueblo, cuando sus generales habían perdido las batallas y ellos tenían que obedecer las órdenes del Inca vencedor y trasladarse a otros países para siempre? *¿Qué era el dejar sus hogares amados; sus tierras fecundas, los lugares donde su niñez y su juventud se habían deslizado, y donde reposaban los huesos de sus padres, comparado con este otro éxodo?* Los mitimaes dejaban un pueblo para ir a otro, pero eran llevados por los soldados del Inca y gozaban nuevamente de tierras y de propiedades; pero ¿qué era el llorar de los más esforzados capitanes y el plañir doloroso de los niños y el trágico silencio de los viejos al dejar sus rincones amados, la dulzura de su cielo, el amor de sus árboles, para ser trasladados a un país desconocido, donde si bien encontraban el favor cariñoso de los servidores del Inca sabían en cambio que ya no volverían nunca a su pueblo lejano? ¿Qué eran esos fugaces dolores de pasar de un país a otro bajo la autoridad del Inca, comparados con este dolor inmenso de dejar para siempre el suelo amado, muerto el Inca, destruido el Imperio, sin tener en la tierra a quién dirigir sus invocaciones? *Ahora el pueblo iba con sus ganados y sus riquezas en pos de una ruta desconocida, guiado solamente por la fe de sus ancianos y el amor al Curaca*. (Valdelomar, 2001, tomo II, pp. 358-359; nuestros subrayados)

Este fragmento revela un respeto hacia los ancianos poco común en la escritura de Valdelomar, más dado a apoyar el progreso que simboliza la juventud rebelde. Si bien la fe es el móvil conjunto, la confianza en los ancianos mantiene el vínculo con el pasado

y haya soporte en su fe: “Así, aquel pueblo en su éxodo sublime hacia el Sol, iba dejando sembrada la ruta incierta con los huesos de sus padres y abuelos. Los mozos esperaban en la fe de los viejos y estos en el amor del Sol” (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 361). Se trata de un nuevo equilibrio impulsado por la inestabilidad de la errancia, donde el pasado y el futuro finalmente se yuxtaponen. Ello se debe a que el desierto propicia una necesidad de generar memoria. Como explica Sapoznik (2021), “el desierto es un sitio evanescente, las huellas se hacen y se borran todo el tiempo. Nada permanece, a no ser la palabra y la memoria” (p. 139).

Por otro lado, en el tono apesadumbrado del narrador, se distingue una clara separación entre el “viaje migratorio” de los fundadores del Imperio y este “éxodo sublime” (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 360). Pese a que la fe motiva ambos desplazamientos, no deja de presentarse al pueblo incaico como un *ejército de vencidos*. Esta verdad de fondo siembra las dudas y tristeza entre los incas, porque, aunque existe la promesa de un “paraíso” junto al Sol, el viaje significa también la pérdida de la felicidad comunitaria que habían alcanzado como imperio, según deja ver la tristeza de Inquill, quien ve destruidos sus sueños de una vida junto a Sumaj:

> Pero ahora el Destino les cerraba de golpe sus puertas y el porvenir era trágico, inexorable y fatal. Iban detrás de la caravana, pensativos y mudos. A veces ella sollozaba desconsoladamente, y él no tenía frases de consuelo y la dejaba llorar, recostada la cabeza sobre su duro pecho. Así iban caminando. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 360)

Por esas mismas razones, el viejo sentimiento de seguridad asociado al camino incaico regulado, a través del cual los incas emprendían sus campañas de conquista y ampliaban las fronteras de su nación, es sustituido por una sensación de impotencia sobre el terreno y sus accidentes geográficos: “El entusiasmo del pueblo desapareció

súbitamente. ¿Cómo irían ellos a atravesar ese inmenso río, para poder llegar adonde estaba el Sol? […] ¿cómo atravesar esa laguna verde, rugiente, inmensa y enorme? ..." (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 368). En el cuento "Chaymanta Huayñuy: Más allá de la muerte"[153] —que cronológicamente estaría situado un poco antes de la Conquista y donde aparece, también, el príncipe Sumaj—, hallamos los primeros indicios del fin de la convivencia armónica entre el hombre y la naturaleza, que se inauguró con la fundación de unos incas escoltados por fieras salvajes, como vimos en "Los hermanos Ayar":

> –Sumaj Majta, ¿dónde está el puma que profanó los rebaños del Sol y en cuyo acecho iban tus gloriosas huestes?...
>
> –No lo hemos hallado, Chasca, respondió gravemente el príncipe. Al penetrar en el bosque, una víbora cruzó ante mí, se deslizó y huyó a la selva. Hice detener mi comitiva, ordené que se hiciera una fogata para cazarla, pero fue inútil. Arde todavía la selva pero ella no ha sido cogida. Ordené entonces suspender la cacería […].
>
> La comitiva se alejó en silencio, solemne, siniestra. Nadie que no fuera el Inca, se habría atrevido a romper la silenciosidad de aquel desfile de guerreros, que, como un *ejército de vencidos*, se perdía en los caminos oscuros donde la sombra era fría. *El temor se reflejaba en los rostros*, abría desmesuradamente los ojos, hacía palidecer las teces y hería las pupilas cálidas que avivaba el extraño fulgor de los presentimientos. (Valdelomar, 2001, tomo II, pp. 373-374; nuestros subrayados)

De esa forma, la falta de control sobre el terreno y su fauna, que primero desmoraliza al ejército de Sumaj en "Chaymanta Huayñuy" y que, luego, propicia un sentimiento de no pertenencia entre el inmenso séquito viajero de "El camino hacia el

[153] Estos párrafos daban inicio al cuento "Chaymanta Huayñay: Más allá de la muerte", publicado en *La Prensa* el 11 de enero de 1916. El cuento posteriormente pasaría a titularse "Los ojos de los reyes" en la versión publicada en *La Crónica* el 11 de enero de 1919, y este fragmento inicial quedaría eliminado. No debemos confundirlo con el otro cuento que lleva el título "Chaymanta Huayñay" (1918).

Sol", es anterior a la Conquista. La razón de aquella pérdida de poder, según refiere el curaca en este último cuento, sería atribuible a una suerte de castigo divino decretado por el Sol debido al modo de obrar de los propios líderes incaicos.

5.2.2.2. ¿La fe inquebrantable? Del dios protector al dios ausente

El Sol era, en un principio, la única fuente de salvación y la razón para mantener unido al grupo: "Vamos en pos del Sol. Él no nos abandonará. Él nos recibirá en sus mansiones…" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 357). En esta primera etapa del viaje, el "país del Sol" se define como una fantasía que alimenta la fe en el espíritu melancólico de los incas, con su abundancia de dicha, recursos y belleza:

> El país del Sol, donde iban a morar y a ser recibidos era un inmenso país donde los hombres vivían felices; departían diariamente con los incas, tenían trajes maravillosos, chichas desconocidas y exquisitos manjares. Allí los frutos eran grandes y perfumados, las mujeres eran mucho más bellas que las recogidas en el Cuzco. Músicas divinas invadían el aire. Pájaros de multicolor belleza cantaban canciones exquisitas y tiernas, y todas las casas eran de oro y piedras fantásticas, los lechos mullidos; y tenían servidores diligentes y amables. Nada faltaba a los más exigentes deseos. Y todo estaba iluminado con una luz radiante, blanca como el algodón y transparente como la nieve que se congela en las lagunas. La luz lo invadía todo, el cuerpo y el alma, los objetos, las flores, la vida, los sueños, el amor y los deseos... *Era el reino de la luz, del oro, de la paz, de la felicidad*. (Valdelomar, 2001, tomo II, pp. 361-362; nuestros subrayados)

No obstante, ese mismo dios que fuera un guía protector para los hermanos Ayar va transmutando en un dios ausente a lo largo del viaje de "El camino hacia el Sol", de manera tal que la utopía de prosperidad se vuelve tan lejana como el hogar abandonado. El paisaje devuelve a los incas viajeros postales de sequía y carencias que derivan en una

pérdida progresiva de la fe, y la búsqueda de señales como augurios para aplacar las dudas. El curaca ofrece dos razones distintas para explicar el abandono del Sol. Primero, y mientras su fe sigue siendo sólida, lo atribuye a un castigo ante una posible traición de Atahualpa, el último Inca. Posteriormente, cuando la duda y el miedo se apoderan de él y de su pueblo, degrada a la deidad y su poder redentor.

5.2.2.2.1. El dios castigador y la traición de Atahualpa

Respecto de la condena moral hacia el Inca Atahualpa, el propio curaca del cuento traslada a su líder vencido al plano de la extranjería. Ello se debe a los rumores sobre una posible alianza entre este y los españoles para derrocar a Huáscar:

> Creían algunos que la invasión de los extranjeros era encabezada por el mismo Atahuallpa, el bastardo, que había llamado en su auxilio a los hijos del diablo, para vencer a su hermano Huáscar. […] en el pueblo se sabía que *enemigos poderosos y extraños habían invadido el Imperio*; que eran hombres raros, hijos del mar y del demonio; que la profecía de Huaina Cápac iba a cumplirse[154]; que *el bastardo Atahuallpa* estaba preso; que los invasores habían asesinado al Inca Huáscar, saqueando el Cuzco y llevándose los tesoros del templo y los palacios; que sabiendo que allí, en la ciudad, los había, iban a invadirla y asolarla […]. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 355; nuestros subrayados)

Lo que comienza como habladurías, cobra la fuerza de una posibilidad real: "El Sol nunca abandona a su pueblo. Algún pecado se cometió en el reino cuando él ha

[154] La premonición de Huayna Cápac también forma parte de los *Comentarios reales*. Sobre aquel episodio, escribió el Inca Garcilaso —Cieza de León también dio testimonio de ello, aunque Garcilaso señaló como fuente la transmisión familiar— que el mismo Huayna Cápac era consciente de personificar el final, pues, justo antes de morir dirigió a sus hijos y parientes las siguientes palabras:

> Muchos años ha que por revelación de Nuestro Padre el Sol tenemos que, pasados doce Reyes de sus hijos, vendrá gente nueva y no conocida en estas partes, y ganará y sujetará a su imperio todos nuestros reinos y otros muchos; yo me sospecho que serán de los que sabemos que han andado por la costa de nuestro mar; será gente valerosa, que en todo os hará ventaja. También sabemos que se cumple en mí el número de los doce Incas. (Garcilaso de la Vega, 2009, libro IX, cap. XV, p. 480)

permitido y ha mandado a esos animales blancos y funestos, en castigo. ¡Ah, Atahualpa! ¡Atahualpa! ¡Bastardo y extranjero! ...” (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 361). El énfasis sobre la bastardía del Inca alude al hecho de que su propio nacimiento, producto del idilio entre Huayna Cápac y una prostituta quiteña, según explicó el Inca Garcilaso, habría desencadenado un proceso de corrupción del Imperio. Asimismo, la decisión de Huayna Cápac de dividir el imperio entre aquel y su hermano Huáscar se juzga como otra mala decisión. Tal como refiere el cronista cuzqueño, Huayna Cápac mostró preferencia por Atahualpa por sobre Huáscar, su primogénito, ya que vio en él virtudes de gobernante, tales como “buen entendimiento y […] agudo ingenio, astuto, sagaz, mañoso y cauteloso, y para la guerra belicoso y animoso” (Garcilaso de la Vega, 2009, libro IX, cap. XII, p. 241). La elección arbitraria entre hijos no era inusual en el Incario, ya que no existía una ley de sucesiones fija; sin embargo, el gobierno bicéfalo sí era una realidad desconocida, y que habría precipitado la ruina del imperio, al desatar los celos y ambiciones que llevaron a una sangrienta guerra entre hermanos[155].

Desde esta visión, la figura polémica del Inca Atahualpa permite a Valdelomar, una vez más, ilustrar las consecuencias de un líder ambicioso y traidor. En una de sus conferencias dirigidas a los niños, el escritor iqueño relató una fábula inspirada en los últimos tiempos del imperio incaico. En ella, dejaba sentado que su división significó el inicio de la destrucción, pues introdujo el vicio que el escritor consideraba como el más dañino de todos, según vimos en los capítulos anteriores, la codicia:

[155] Rostworowski (2007) observó que Garcilaso, si bien insistió en la primogenitura de los Incas, sostuvo que había una variedad de costumbres entre los jefes étnicos previos al Incario. En muchos casos, la elección recaía en “el hijo más querido de sus súbditos”, y no necesariamente en aquel al que le correspondía heredarlo; en ciertos lugares, la sucesión pasaba de un hermano a otro, antes de regresar al hijo del hermano mayor (p. 151), “de ahí que la guerra que estalló al fallecimiento de Huaina Cápac entre Huáscar y Atahuallpa no fue un hecho insólito sino, al contrario, un hecho bastante común debido al hábito de ser el ‘más hábil’ el que hereda el mascaypacha” (p. 159).

> Jamás hubo una riña en los estados y por ello la felicidad no faltó nunca; pero el último emperador dividió su reino entre dos hijos, éstos, olvidando el interés del estado entraron en guerra y bien pronto aquel imperio lleno de oro y de amor, desapareció para siempre. (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 585)

El relato no pretende llorar un bien perdido, sino que invita a trabajar como comunidad para recuperar el estado de bienestar del que disfrutaron los "antiguos peruanos". Por ello, Valdelomar (2001) le dio un final moralizante: el Inca Huayna Cápac esconde oro dentro de un huaco y, antes de morir, indica que solo se podrá acceder a esta riqueza cuando "se amaran todos en el imperio" y fuesen unidos; posteriormente, guarda la llave dentro de una caja que se disolverá "solo con la sangre de los héroes que mueran por el imperio" (tomo IV, p. 586). A través de esta narración, Valdelomar estaría renovando su anhelo de una patria unida y trabajadora: "Tenéis que trabajar mucho, hacer que cada pedazo de tierra produzca un fruto; que cada hombre del imperio produzca un beneficio; que cada día que pase sea mejor que el anterior" (2001, tomo IV, p. 586). Hasta aquí, el escritor iqueño quebró la perspectiva garcilasista de la Conquista como parte de un proceso natural y necesario de evangelización incaica. En lugar de proponer la servidumbre y la paz como dictado de Huayna Cápac[156], planteó la unión y el trabajo de los incas como una cualidad colectiva necesaria en todas las épocas.

[156] Garcilaso (2009) puso en palabras de Huayna Cápac la siguiente sentencia tras experimentar una premonición:

> Certifícoos que pocos años después que yo me haya ido de vosotros, vendrá aquella gente nueva y cumplirá lo que Nuestro Padre el Sol nos ha dicho y ganará nuestro Imperio y serán señores de él. Yo os mando que les obedezcáis y sirváis como a hombres que en todo os harán ventaja; que su ley será mejor que la nuestra y sus armas poderosas e invencibles más que las vuestras. Quedaos en paz, que yo me voy a descansar con mi Padre el Sol, que me llama. (libro IX, cap. XV, p. 480; nuestros subrayados)

Sea como fuere, la sucesión de eventos que precedieron el final del Imperio se presenta como la causa del abandono del dios Sol. Sapoznik (2021) nos ayuda a entender la gravedad de este silencio para los peregrinos que se desplazan:

> En el desierto lo que predomina es la experiencia de soledad, de escucha; se trata de esperar que la palabra divina aparezca para decir al pueblo como [sic] hay que seguir. En ese sentido, la palabra de Dios opera como una especie de compás, es lo que marca los tiempos de la deriva, de la travesía y los próximos pasos del pueblo. […] La palabra es lo que sostiene a un pueblo que vaga por el desierto a la espera de un día llegar a una tierra, que existe porque Dios, a través de Moisés, lo dice. (p. 139)

En ese sentido, perder la comunicación con la divinidad, dejar de percibir algún tipo de señal, es también carecer de una brújula en medio del desierto de la errancia.

5.2.2.2.2. La intuición del dios desconocido

Ahora bien, la llegada de los incas a la costa instala la incredulidad en el grupo. La visión colectiva de un sol ocultándose en el mar —acto que, como señalamos antes, estaba prohibido entre los incas—, los invita a cuestionarse sobre el verdadero poder de una divinidad que se oculta ante sus ojos. Las muestras de desconsuelo entre el pueblo se descontrolan por primera vez en el viaje: "Entonces arrojáronse al suelo y lloraron inconsolables. Llamábanse unos a otros. Los niños, abrazados a sus padres, lloraban con un extremo gesto de terror y, por largo tiempo, sólo se oyó, en aquella orilla desolada sollozos y lamentaciones entrecortadas" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 364). Entre el desconcierto, destacan las imploraciones del curaca, quien, como Jesucristo en su calvario, dirige al Sol las siguientes palabras: "–¡Padre! ¡Padre! ¡Padre! ... ¡No abandones a tu pueblo! ... ¡Padre, dinos el camino de tu reino maravilloso!" (2001, tomo II, p. 364).

Pero el curaca no solo pone en tela de juicio el poder del dios Sol, sino que llega a rebajarlo como deidad todopoderosa y traslada hacia él la culpa que antes depositó en Atahualpa:

> –El Sol nos ha abandonado. Él es todopoderoso y podría salvarnos. ¿Quién sabe si al Sol lo ha vencido en algún combate *ese otro dios que dicen que puede más que él*?... De este Sol no debemos esperar nada. Él ha permitido que los extranjeros entren al Cuzco y destrocen su imagen y la de los Emperadores, y se lleven las puertas y los vasos de oro y las mascaipachas y las plumas sagradas del Coraquenque. *Él ha permitido que el bastardo haya asesinado al hijo de Huayna Cápac y ha permitido a su vez que el Demonio extranjero matase a Atahualpa*. *Él no se ocupa de nosotros, y mejor es morir para ir a buscar a los Emperadores.* Ellos nos escucharán y no nos abandonarán nunca. Allí encontraremos a los cuatro hermanos Ayar, los fundadores del Imperio, y a los Emperadores, sus hijos. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 365; nuestros subrayados)

Primero, en este razonamiento, hallamos una similitud con las intuiciones de Huayna Cápac sobre la existencia de un dios superior, que el Inca Garcilaso interpretó como la intuición del dios cristiano. En los *Comentarios*, por medio de un sistema de preguntas y respuestas, aquel Inca dirigió la siguiente conclusión a un sumo sacerdote y tío suyo, quien lo había encontrado en el acto ilícito de mirar directamente hacia el sol:

> Pues yo te digo que este Nuestro Padre el Sol debe de tener otro mayor señor y más poderoso que no él. El cual le manda hacer este camino que cada día hace sin parar, porque si él fuera el Supremo Señor, una vez que otra dejara de caminar, y descansara por su gusto, aunque no tuviera necesidad alguna. (Garcilaso de la Vega, 2009, libro IX, cap. X, p. 470)[157]

[157] El Inca Garcilaso (2009) interpreta este episodio como el mayor testimonio de que el Inca Atahualpa,

En el caso de Valdelomar, el líder incaico no da indicios de intuir el catolicismo; el silencio del Sol lo acerca a una concepción distinta, casi divina, de la muerte, pues, como dicta el epígrafe del cuento, la muerte es "dueña y señora de todo lo que existe y anima" (2001, tomo II, p. 354). Esta cuestión merece que nos explayemos en el siguiente apartado.

5.2.2.3. Errar como (anti)destino: la muerte que libera

En su "Elogio a Abraham Valdelomar", el periodista peruano Enrique Castro y Oyanguren (2003) llegó a sostener, respecto del autor iqueño, que la muerte es el gran "*leitmotiv* de sus fantasías" (p. 23). Aquel tema fundamental de la poética valdelomariana propicia en "El camino hacia el Sol" lo que Silva-Santisteban (2001) describió como un "momento supremo en la experiencia individual o colectiva" (tomo I, p. 25). Así pues, la muerte se convierte en una entidad superior a cualquier divinidad porque expresa la voluntad de los incas de trascender el estado de errancia en que se encuentran para acceder a un nuevo y superior orden de las cosas del que hablaban Ieven (2017) y Mizubayashi (2019). Al elegir la muerte, los incas se convierten en *agentes* de su destino y abandonan el plano de lo incierto.

Superada la fase improductiva de buscar culpables, la misión de morir conjuntamente anima al grupo a retomar la civilización y el cumplimiento ordenado de tareas, aunque no sin una dosis de emotividad:

> Bajaron los hombres útiles de la huaca y con sus armas hicieron grandes fosas en la húmeda arena. Cavaban con febril empeño, en tanto que los viejos habían ido a dar la voz

por su propia capacidad intelectual y moral, se hallaba apto para conocer la religión católica: "Por este dicho y otros semejantes que los españoles oyeron contar a los indios de este Príncipe, decían que si alcanzara a oír la doctrina cristiana, recibiera con mucha facilidad la fe católica, por su buen entendimiento y delicado ingenio" (libro IX, cap. X, p. 470).

> en el campamento de los peregrinos. Muy de mañana estaba casi todo el trabajo concluido. […] Unos decían cavar la tumba para la madre; otros para la novia; otros para los padres decrépitos que habían podido resistir la fatiga del éxodo. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 365)

La gestión final recae sobre el curaca, y los amautas o poetas, siguiendo la perspectiva del autor acerca de que el poder y el arte constituyen fuerzas complementarias: "El Curaca, un grupo de amautas ayudados por seis jóvenes fornidos, se encargarían de cubrir de tierra de uno en uno, de dos en dos, o según como quisieran emprender el viaje los que se amaban" (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 365).

En este final, se acentúa el hecho de que el líder incaico, a diferencia del líder republicano que criticaba Valdelomar, se inmola junto a su pueblo. Como líder mesiánico, su labor atraviesa una serie de ciclos que van desde el ejemplo hasta el sacrificio por su pueblo, tal y como el autor concebía la labor de Jesucristo en uno de sus discursos: "Tras el aspecto educativo de su doctrina, vino el aspecto dinámico, el sacrificio, la abnegación, y la muerte" (2001, tomo IV, p. 574). Esta expresión de liderazgo mesiánico contrasta con la que denunciaba Valdelomar respecto de los líderes republicanos, quienes fueron señalados por él como cobardes y capaces de abandonar a su país en medio de una guerra:

> […] los jefes jugaban a los dados el vestuario y el alimento de sus tropas; mientras que los obreros y la clase media derramaban su sangre en el campo de batalla, los aristócratas de Lima y de los departamentos se embarcaban para Europa, cambiaban de nacionalidad o ponían sobre sus propiedades un pabellón extranjero; mientras que los obreros y la clase media de todo el Perú, pasaban hambre y miserias en la frontera o en la defensa de nuestro territorio, los grandes políticos y los directores de la campaña huían hacia Europa, abandonando el país en manos de sus enemigos […]. No fue propiamente una guerra sino

> una invasión. Para el Perú fue la guerra con Chile una conquista vergonzosa. (Valdelomar, 2001, tomo IV, p. 469)

Sin embargo, que todos los personajes del cuento se empeñen en sus labores colectivas no significa que carezcan de profundidad individual y de memoria, pues, como explican Quintana y Gilard (2020), es esperable que "la errancia del cuerpo pueda generar un estado de errancia mental, lleno de dudas, incertidumbres y angustias" (2020, p. 4). Así lo vemos en el relato:

> Aquel día nadie dijo una palabra. Todos pensaban en el último viaje sin temor, pero con honda tristeza. Se entregaban a meditaciones solitarias […]. Algunos, antes de bajar a los fosos, se abrazaban y despedían llorando, hasta que la tierra cubría sus cuerpos inertes. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 365)

El personaje de Sumaj adquiere, en este punto, un protagonismo especial por sostener el dolor de sus compatriotas hasta el final, dado que se le concede la labor "triste y privilegiada" de ser el último enterrador (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 366); es probable que el escritor deseara sellar el éxodo de los incas con la desaparición de la pareja de Sumaj e Inquill, la cual simboliza el envés de los padres fundadores Manco Cápac y Mama Ojllo:

> Cuando Sumaj dio la última paletada de tierra sobre el cuerpo de Inquill tuvo una extraña sensación. Ya no podría hablar. Nadie le escucharía. Entonces tuvo un impulso de enterrarse a sí mismo. Pero ¿cómo se enterraría? Fue sobre la tumba de Inquill, su adorada, y lloró largamente. El Sol empezaba a caer. Entonces sintió una sensación que nunca había sentido. *Por primera vez tuvo miedo*. Le parecía que de las tumbas cerradas salían palabras y quejidos que se mezclaban con el rumor de las olas. Él era el único sobreviviente de aquel pueblo abandonado por la generosidad divina […]. El temor de

> vivir sobre aquellos muertos le impresionaba hondamente, y echó a llorar de nuevo como un niño y a llamar al Sol. Insensiblemente se había echado sobre la tumba de Inquill y escarbaba y llamaba a gritos a la amada. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 367; nuestro subrayado)

A diferencia del resto de incas, incluida Inquill, Sumaj no es enterrado, sino que decide arrojarse al mar en busca del Sol y de la Muerte:

> Avanzó entre las olas con inseguros pasos. Las primeras lo derribaron y él luchó un poco; envolviéronle otras y, en breve, solo se oyeron palabras entrecortadas que ahogaban el ruido de las olas, mientras que el cuerpo del último quechua desaparecía. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 368)

De ese modo, Valdelomar hizo perdurar la idea de los entierros como un ritual digno para las poblaciones andinas, pero concede al mar el sacrificio del "último quechua", quizá motivado por su propio amor hacia la costa. Sumaj se transforma en un errante solitario; su paso del éxodo al insilio —o el exilio interior— incrementa la sensación de dolor, y nos remite a la experiencia intransferible de la que hablaba Mizubayashi (2019, p. 30). Sumaj se siente un extranjero en el lugar donde nació.

Surge aquí la paradoja del cese tras la Conquista y la continuidad de la cultura incaica: por una parte, Valdelomar remite a un tiempo caduco y glorioso a través de una reconstrucción utópica no tan lejana a la de Palma, pero también a una "raza inmortal". En realidad, el escritor iqueño separó el Imperio de la fuerza identitaria incaica, la misma que no depende de una restitución, pragmática o nostálgica, de un imperio caído, sino de la recuperación del sentimiento primigenio que se impuso frente a la barbarie. En textos previos, como su novela *La ciudad de los tísicos*, el escritor abordó el tema de la muerte desde una perspectiva andina: "Entre los incas la muerte no es cesación sino actividad,

cambio de lugar" (2001, tomo II, p. 90)[158]. Aquel enfoque que distingue la muerte andina de la cristiana, en términos generales, nos traslada, una vez más, a las páginas del Inca Garcilaso (2009), donde este escribe que los incas "no entendían que la otra vida era espiritual, sino corporal, como esta misma" (libro II, cap. VII, p. 84). Además, señala el cronista que los incas creían en "la resurrección universal" (libro II, cap. VII, p. 84). La antropología moderna resume la visión de la muerte andina bajo la misma idea de continuidad que Valdelomar traslada a su narrativa:

> [En las comunidades andinas morir] no constituye una tragedia […], más bien, la muerte es como una conclusión, cumplimiento y culminación de una etapa de la vida […]. Nunca es el final o la terminación del ser; es continuidad del ser dentro de la totalidad existencial y universal. (Sánchez Garrafa, 2015, p. 68)

Entonces, la muerte de los incas no simboliza, en el cuento, más que un deseo de continuación contra la amenaza que conlleva la invasión extranjera, de modo que el acto de *errar* deriva en una *errancia trascendental*. Esta forma de trascendencia, desde una perspectiva filosófica contemporánea, dista mucho de ser una estrategia escapista. Como explica Bonnet (2008), hacer del mundo un desierto a través del viaje es tomar una posición frente a un estado de las cosas, porque el desierto simbólico aparece al renunciar o ser expulsado de un marco regulado y de una realidad determinada, que no en todos los casos es un espacio de condena —como sí lo es en el mito del judío errante y la idea del desierto geográfico que adoptó Palma—, sino que puede ser el camino hacia un nuevo

[158] En la misma novela, en alusión a la cerámica del artista peruano Baltazar Gavilán, también conocido como "el escultor de la muerte", el escritor escribía lo siguiente:

> Los antiguos indios llegaron a una concepción verdadera de la vida y de la muerte, porque es su símbolo; la vida es fuerte pero condenada a ser dolor; la muerte no es esqueleto que se va a deshacer, sino cosa que vive siempre, eternamente; la muerte, la triunfal, es pues como en el símbolo incaico, dominadora, poderosa y altiva. (Valdelomar, 2001, tomo II, p. 90)

entorno. De ese modo, la errancia vence los límites de lo regulado y circunscrito para abrirse paso entre *lo desconocido*:

> Le motif de l'errance semble évoquer dès l'abord un mouvement libre, imprévu, fuyant et mettant par avance en échec tout ce qui tenterait de régler et de circonscrire l'espace de son jeu. Tenter d'en donner une signification unitaire tient de la gageure. Il semble que l'errance ne se peut annoncer qu'en ouvrant sur l'ailleurs et sur les lointains. (Bonnet, 2008, p. 1)

Por ello, aclaraba Bonnet (2008), el deambular no debe ser experimentado como signo de un destino trágico, sino como una vía para la libertad.

Finalmente, la muerte colectiva de los incas se convierte en una forma de emancipación frente a la imposición del nuevo orden social que implica la Conquista, de este nuevo sentido de "lo nacional" del que huye el errante, tal y como especificó Mizubayashi (2019, p. 20). Se trata de salvaguardar la cultura para que, como en la fábula que contaba Valdelomar sobre Huayna Cápac y sus riquezas escondidas, esta pudiera preservarse hasta la gestación de una nación hermanada por los mismos ideales.

…

En "Los hermanos Ayar" y "El camino hacia el Sol" la errancia, que no es ya el viaje idealista de un personaje melancólico o el rechazo social de un paria desplazado, transmuta en la evolución improbable de una nación guiada desde la fundación del Imperio de los Incas; y atraviesa una cerrazón decimonónica sobre nuevos proyectos nacionalistas hacia el *antidestino* del pueblo peruano. Es, en esa misma medida, una manera de oposición a la perspectiva criolla de Palma, la cual condenaba el movimiento hacia fuera y hacia dentro del país, y amenazaba a los desplazados con una visión radical

de extranjería. Finalmente, como señala Teresa Porzecanski, “recuperar la noción de extranjería cambia la perspectiva de una sociedad ‘cerrada’ y nacionalista a una abierta y multiculturalista, que ofrece al ciudadano una mayor libertad para aparecer, al mismo tiempo, frente a su otro” (2012, p. 46).

6. Conclusiones. Errantes en la patria joven: ¿líderes, apátridas o condenados?

Retomar el lugar común del Perú como un país a la deriva nos ha permitido identificar al personaje "descentrado" de las ficciones indianistas de Palma y de Valdelomar como el síntoma de una sociedad republicana en crisis. Si el tema del viaje, en términos amplios, es crucial para la construcción de un imaginario nacional en el periodo formativo peruano por las élites letradas, el tema de la errancia es la tipología que mejor refleja las dinámicas en tensión que intervienen en la construcción de un imaginario indígena, es decir, en la visión de "otro" por adherir a patria.

De ese modo, a partir de la dicotomía errancia/estructuras de poder, hemos podido ubicar tres distintas esferas que intervienen, consciente o inconscientemente, en la caracterización de los hombres y las mujeres indígenas en la nación peruana. Estas son la sociedad reglamentada, a través de dinámicas institucionalizadas asociadas a paradigmas como el "sujeto laborioso", el "indio sumiso", la "mujer privada" y el "indio extranjero"; el "desierto social", que alberga la otredad, con sus espacios de fuga e instancias reflexivas; y las posibilidades y limitantes al diseñar nuevas reglas de acción y/o acuerdos ideológicos para un futuro colectivo. A su vez, este reconocimiento nos ha servido para rastrear a los personajes desde la adopción de dos posiciones generales: como el efecto residual de una comunidad desprovista de mejores valores colectivos (errancia forzosa o experiencia de exclusión radical), o como observadores críticos de su sistema social (errancia voluntaria).

El imaginario que vincula la errancia y el equívoco nos ha sido útil para evaluar el afán clasificatorio de la realidad a través de la representación simbólica del espacio ordenado, así como del sistema económico basado en el ideal andino del "bien común". Para ello, hemos empleado las nociones de "camino", como frontera simbólica, y de

"desierto", como espacio fuera de toda referencialidad. Los autores coincidieron al condenar la mendicidad, el vagabundeo y la ociosidad en la sociedad republicana. Asimismo, percibieron en la codicia otra forma de "errar" el destino social, de modo que ambos, impulsados por un trasfondo aleccionador, lo castigaron con la pérdida del lugar social en la forma de un exilio real o simbólico asociado a la configuración del errante condenado a un eterno vagar. De ese modo, el indio del presente republicano se convierte en un sujeto susceptible de manifestar tempranamente los vicios asociados a la sociedad andina tras la Conquista, como son el atajo del "ocioso" y una ambición mercantilista asociada a la movilidad social.

No obstante, también hallamos diferencias con relación al grado de flexibilidad de la estructura socioeconómica respecto del mismo imaginario. Palma aludía al relato incaico para instruir al indio republicano sobre obediencia trasladando los principios de un sistema de organización del trabajo incaico a un régimen neocolonial que tendía a un esquema social *estático*, y a la demarcación del territorio a través del trabajo de los sectores bajos y medios. Bajo esta lógica, exaltó la laboriosidad entre los incas; imaginó el Incario como un gran núcleo *cerrado*; y creó personajes "desubicados" a los cuales dirigir castigos ejemplares, como el indígena colonial que colisiona con una nación jerarquizada y centralista cuando se plantea la movilidad social. Asimismo, descartó la posibilidad de un camino fuera del sistema burocrático y comercial impuesto desde la Colonia. En pocas palabras, si un indígena abandona el sistema económico en las *Tradiciones*, se encuentra con la forma más extrema del desarraigo: la desaparición social en un desierto de errancia.

Valdelomar, por su parte, aludió a la mitología incaica para comprender que ordenar el hogar nacional desde la construcción de un imaginario incaico no equivale a

cartografiar el territorio y, con ello, organizar a la población en jerarquías fijas. En *Los hijos del Sol*, errar puede significar perderse como individuo que se debe a una comunidad, pero también *trazar nuevos caminos* de colaboración desde fuera del sistema socioeconómico; por ello, el autor destacó la construcción de puentes y caminos entre los incas no solo como instancias que organizan el espacio, sino como símbolos de expansión colectiva y refugios de reflexión crítica en conexión con la naturaleza, el verdadero centro de poder desde su perspectiva. Contra la idea de una maquinaria infatigable, postuló la utopía de una comunidad cooperativa y respetuosa con la naturaleza como mayor fuente de riqueza. De ese modo, yerra el camino quien quiebra aquel principio de armonía.

El imaginario que relaciona la errancia y la rebeldía representa, sin lugar a duda, la distancia más llamativa entre los dos autores, debido a sus concepciones divergentes sobre la capacidad del peruano indígena de intervenir activamente en el proyecto nacional y sobre el valor de la protesta colectiva. La primera diferencia se relaciona con la *rebeldía individual*. El tradicionalista optó por reprimir una experiencia histórica y artística del indígena que podría resultar en un liderazgo político; por ello, abordó la disidencia andina desde la motivación criolla de exaltar un espíritu de cohesión identitaria que alimenta el temor a la orfandad y pretende ubicar a la población mayoritaria dentro de un esquema tutelar de "buen gobierno", dependiente del conformismo y el máximo respeto por la autoridad que el pensamiento romántico nacionalista asoció a la cultura incaica. En esa medida, los líderes insurrectos aparecen en las *Tradiciones* como personajes improbables en el Incario y como casos aislados en la Colonia.

Valdelomar, por su parte, prefirió volcar sus propios ideales estético-ideológicos en la creación de un *artista rebelde y errabundo*. Su capacidad para crear un arte revolucionario afín a los ritmos de la naturaleza y su renuncia a las convenciones de su

sociedad lo convierten en un personaje decisivo y trasversal a *Los hijos del Sol*. Pero, además, el escritor iqueño proyectó sobre aquel sus propios anhelos respecto de un futuro líder nacional, tal y como reflejan sus discursos nacionalistas y ensayos estéticos. De ese modo, aventuró la idea de un país regido por una figura cercana al artista rebelde, proyecto en el que, naturalmente, se involucró él mismo como intelectual peregrino y personaje político interesado en la descentralización del poder nacional.

La segunda diferencia asociada a este imaginario se halla en la *rebeldía colectiva*. Palma defendía un atributo inherente al pueblo peruano como *obediente* defensor de su territorio ante un enemigo extranjero; sin embargo, en ningún caso su carácter bélico podía refutar al propio gobierno y sus instancias de poder. De hecho, la rebeldía indígena, lejos de hallar justificación, se concibe, en su obra, como el deseo de cobrar venganza contra un fantasma del pasado, un estado de confusión derivado de la frustración histórica por la Conquista, no como una respuesta lógica a los abusos e injusticias del presente republicano. En esa medida, la sublevación se propone incompatible con el sentimiento patrio.

Valdelomar, en cambio, encontró en la rebeldía indígena colectiva un valor antiguo y fundamental, que reforzó sobre todo en sus discursos nacionalistas, para la consolidación de una República verdaderamente independiente, aunque escaso en una conciencia peruana reprimida por sus políticas neocoloniales y la asimilación a un capitalismo voraz. En esa línea, el escritor iqueño se esmeró por alejar al país de la concepción mitológica de la historia y deudora de un tiempo cíclico, del "eterno vagar" sin rumbo ni dirección, para trascender hacia un nuevo estado de las cosas. Se trata de abrazar una forma de libertad desconocida para un país tradicionalmente sometido por sucesivos poderes autoritarios.

La relación entre la mujer andina y la errancia se manifestó en las obras de Palma y Valdelomar como un eco directo de los debates vigentes sobre la distinción entre lo público y privado, incluso a costa de rebajar las funciones sociales y políticas de las mujeres en el Incanato para obtener un modelo útil de conducta y maternidad social acorde a la ideología de la domesticidad. En ese sentido, más que pretender una verdadera recreación de lo femenino andino, que resultaba por demás lejano y exótico respecto de los tiempos incaicos y poco atractivo de la Colonia, ambos escritores privilegiaron el establecimiento de límites precisos sobre la colaboración de la mujer en el proyecto de nación, donde *participar del ámbito privado doméstico* era el modo más seguro de formar parte, de estar dentro de la nación peruana.

Ahora bien, ello no impidió que los autores elaborasen retratos de mujeres que se desenvuelven en el espacio público o anhelan la libertad lejos de los márgenes de sus comunidades. Dentro del modelo de conducta que ofrecen los incas para el presente republicano, Palma y Valdelomar coincidieron en condenar a la "mujer errante" motivados por la división reduccionista entre la madre y la mujer inmoral, al asociarla a prácticas como la seducción, la incitación al delito o la prédica de "supersticiones" alejadas de la moral cristiana. El castigo fue la pérdida del lugar social; el eterno vagar de un alma condenada; e, incluso, la idea implícita de la mujer que no supo ejercer como madre del pueblo peruano y debe, por ello, cargar con la *culpa* del destino errante colectivo.

Tras el umbral desmitificador de la Conquista, los escritores admitieron una cierta participación de la mujer indígena en el ámbito público en sus respectivas ficciones situadas en los tiempos virreinales. Las *Tradiciones* propusieron que la indígena colonial podía llegar a trabajar en el comercio siempre que no aspirase a la movilidad social, es

decir, que no abandonase su posición social baja dentro de las jerarquías coloniales. Esta salvedad forma parte del discurso que alentó la laboriosidad en el contexto de la crisis económica y la demanda de mujeres trabajadoras. Valdelomar consideró que el trabajo era un "mal necesario" entre las mujeres peruanas. No obstante, contra su propia visión conservadora de los roles de género, ofreció una mayor ganancia para la mujer en el espacio público que el trabajo, siempre guiado por su exaltación del sentimiento patrio y su ideal de bien común. A través de la figura de la mujer guerrera que se inmola por el destino de su país abrió una nueva posibilidad, aunque todavía tímida, sobre reemplazar la idea de una madre patria protectora, personificada por Mama Ojllo, por otra luchadora y combatiente, simbolizada por Mama Wako como antecesora de las mujeres que lucharon por la Independencia del Perú.

Volver sobre el imaginario del judío errante, en el último capítulo, nos ha permitido acabar de comprender las ideas sobre el *desarraigo*, el *desierto como condena*, la *promesa de transición* hacia un nuevo espacio desconocido, el lugar de la memoria y la *lejanía cultural* en las obras indianistas de Palma y de Valdelomar. Para el tradicionalista, el Ande representó el desierto peruano por antonomasia; de ese modo, aparece en sus tradiciones como el escenario de la incomunicación, el descentramiento, el castigo del errante y la imposibilidad de retorno a un centro conocido. A través de la adaptación del judío errante como significante vacío de todas las enemistades del pueblo peruano, incluida la sombra del conquistador, Palma recreó un espacio extremo de lejanía e imposibilidad de diálogo entre dos alteridades: el viajero que elige desplazarse y trasgrede los límites del poder criollo, y el sujeto andino que habita el espacio de lejanía y atraso sin participar de las jerarquías propuestas desde el poder. Las élites de poder, por su parte, se desligan de toda disputa histórica y responsabilidad social. De ese modo, pese a tratarse de una tradición cronológicamente cercana a Palma, "El judío errante en el

Cuzco" devuelve a la población andina a un tiempo de *barbarie*, *lejanía* y *discontinuidad histórica* que no ofrece salidas ni redención lejos de las opciones de integración del poder criollo.

Traspasado por un incaísmo modernista, el desierto del judío errante trasmuta en la obra de Valdelomar en un *espacio transicional hacia la utopía nacional*, desde una fuerza colectiva que halla en la incertidumbre un camino de trascendencia guiada desde la fundación del Imperio de los Incas ("Los hermanos Ayar") hacia el antidestino del pueblo peruano en la forma de un éxodo ("El camino hacia el Sol"). De ese modo, el escritor acabó de perfilar a ese líder rebelde que alerta sobre un destino nacional *errado,* y que traza nuevos senderos de mejoramiento social desde una errancia colectiva y la confianza en un futuro incierto. Creemos que esta expansión del campo de posibilidades nacionales es una forma de oponerse a la Conquista como un hito desestabilizador de la cultura andina; de derribar los esquemas coloniales más rígidos que perpetuaba el discurso criollo; y de reinterpretar el camino de una nación sometida a un ciclo de migraciones y transfiguraciones que se pretende superior a cualquier disputa territorial, invasión o interés político. Finalmente, Valdelomar propuso una temporalidad lineal que contempla el *progreso* de la sociedad andina, contra la perspectiva criolla que tendía a ubicar al sujeto andino dentro del tiempo cíclico de la mitología o de la lejanía y el atraso.

Tras este recorrido por los cuatro imaginarios que relacionamos con las propias propuestas nacionalistas de los autores, es posible sostener que existía un estado de permanente tensión entre las estructuras de poder y las posibilidades de exploración nacional de los sujetos subalternos. Palma lo intentó resolver a través de la promoción de un ideario político que apoyaba la fantasía de un colectivo dócil, estático y sometido a los designios de la clase dominante, el cual tenía al Incario por sociedad modélica y al

Virreinato por marco regulador. En otras palabras, el personaje en errancia dentro de la obra de Palma es aquel que tiene el potencial de cruzar las estructuras sociales y, más importante —o peligroso, según la perspectiva conservadora de la época—, de demostrar, con sus acciones o pensamiento crítico, que existe vida más allá del proyecto hegemónico de nación criolla y su propuesta de pirámide social. Por ello, el narrador se esfuerza por convertir la errancia en el imaginario republicano en la *pérdida de directrices* para el país o en un castigo dirigido al sujeto indígena que se sale de "su lugar" ·

Valdelomar hizo frente a dicha tensión extendiendo los márgenes sociales más allá del sistema neocolonial, de modo que el personaje desplazado puede llegar a ser el fundador de una nueva conciencia nacional, todavía desconocida, a través de la pérdida de toda referencialidad y la proyección de la patria sobre un futuro posible. No se trata, sin embargo, de ponderar un proyecto de patria por sobre el otro según quién propuso una nación imaginada más *consciente* desde una perspectiva del siglo XXI, sino de comprender que ambas obras, con sus propias contradicciones internas, utopías, fantasmas y limitantes ideológicas se propusieron resolver el entresijo de la heterogeneidad peruana como antesala de proyectos indigenistas con mayor capacidad integradora. En esa medida, consideramos que la incursión indianista de Valdelomar, con su fuerte *impulso de errancia* en los múltiples sentidos que hemos explorado, no deja de ser deudora de la impronta criolla de Palma y su *nación estática y cerrada*, en tanto se concibe como un desafío a los esquemas de poder ligados al contrato colonial.

Finalmente, en tiempos donde acceder a los derechos ciudadanos equivalía a estar ubicado dentro de un esquema de poder —económico, político o eclesiástico—, la búsqueda identitaria era un fantasma esquivo y la indecisión era un estado compartido por los que imaginaban la patria, el errante emerge como una figuración sincera y

oportuna en la literatura peruana. Más que determinar si las representaciones que hemos analizado encajan mejor con las de un líder social, un sujeto marginal o un desarraigado, conocer las distintas máscaras de un personaje fuera del sistema regulado (y la ilusión de comunidades inmóviles y perennes) es una oportunidad para cuestionar la segregación enraizada y la colonialidad que sigue "guiando" el destino colectivo de nuestro país. Es una realidad que el errante persiste como una amenaza imaginaria cada vez que alguien emplea el imperativo "ubícate" como continuidad de una vieja resistencia a la movilidad entre sectores sociales, pero si algo nos enseña la filosofía de la errancia es que las grandes y pequeñas dinámicas institucionalizadas pueden y *deben* ser recalibradas a través de la pérdida de una cierta referencialidad y la adopción de nuevas perspectivas en torno a lo nacional.

Bibliografía

1. Fuentes primarias de los autores

Colónida ([1916] 1981). En L. A. Sánchez (Ed.). Ediciones Copé.

Palma, R. (1906). *Mis últimas tradiciones peruanas y Cachivachería.* Casa editorial Maucci Hermanos.

Palma, R. ([1872-1910] 1961). *Tradiciones peruanas completas (con siete extensos apéndices y una selección de cartas del autor)*. En E. Palma (Ed. y pról.). Aguilar.

Palma, R. (1863). *Anales de la inquisición.* Tipografía de Aurelio Alfaro.

Palma, R. (1881). *Carta de Ricardo Palma a Nicolás de Piérola*. 8 de febrero de 1881. https://es.scribd.com/document/571373846/Carta-2-de-Palma-a-Pierola

Palma, R. ([1901] 1984). *Tradiciones en salsa verde*. En R. Barrenechea (Ed.). Lima S.A.

Palma, R. ([1853] 2001). *Corona patriótica. Colección de apuntes biográficos*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5q4v1

Valdelomar, A. (1921). *Los hijos del Sol*. En M. Beltroy (Ed.) y C. Palma (Pról.). Editorial Euforión.

Valdelomar, A. (1969). *Cuentos*. En A. Zubizarreta (Pról. y selección). Editorial Universo.

Valdelomar, A. (1979). *Obras: Textos y dibujos*. En L.A. Sánchez (Pról.) y W. Pinto (Selec.). Editorial Pizarro.

Valdelomar, A. (2001). *Obras completas.* Tomos I, II, III y IV. En R. Silva-Santisteban (Ed. y pról.). Petroperú.

Valdelomar, A. (2014). *Cuentos completos.* En C. Garayar (Pról. y notas). Peisa.

2. Estudios críticos sobre los autores

Ángeles, C. (2004). "El pensamiento vivo de Valdelomar". En C. Ángeles (Comp.). *Textos marginados sobre Abraham Valdelomar* (pp. 63-74). Editorial Alpamayo.

Arias Carbone, G. (2019a). "'Tan diversas y altas sentencias': neoplatonismo y preparación evangélica en los *Comentarios reales de los Incas*". *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro, 7*(2), 201-216. https://doi.org/10.13035/H.2019.07.02.18

Arias Carbone, G. (2019b). "'Los hermanos Ayar' en un cuento modernista: origen del imperio de los incas por Abraham Valdelomar". *Les Ateliers du SAL*, *14*, 70-81. https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2020/02/lads14v4-70-81.pdf

Arias Carbone, G. (2020a). "Abraham Valdelomar y el topos de la 'ciudad muerta': diálogo e identidad". *Lexis. Revista de lingüística y literatura*, *44*(1), 175-203. https://doi.org/10.18800/lexis.202001.006

Arias Carbone, G. (2020b). "La modernidad de una aldea encantada: propuesta identitaria y revolución estética en la obra de Abraham Valdelomar". En C. Moyano Arellano et al. (Eds.). *Literatura y política: políticas de la literatura* (pp. 13-27). Universidad de Valladolid.

Arredondo, A. (2013). "Oralidad y transculturación en las *Tradiciones peruanas*". *Dos Puntas*, *8*, 87-106. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4828726

Arroyo Reyes, C. (1995). "Luces y sombras del incaísmo modernista peruano: el caso de los cuentos incaicos de Abraham Valdelomar". *Cuadernos Hispanoamericanos*, *539-540*, 213-224. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=162489

Ayala, J. L. (2016). "'Los caciques suicidas' y la cosmopercepción andina en Ricardo Palma". *Aula Palma. Revista del Instituto Ricardo Palma*, *13*, 153-162. https://doi.org/10.31381/test2.v0i13.129

Batticuore, G. (2018). "La vida en las cartas: Ricardo Palma entre escritoras". *Aula Palma, 15*, 253-274. https://doi.org/10.31381/test2.v0i15.1398

Bernabé, M. (2003). "Dandismo y rebeldía en el Perú: el caso de Abraham Valdelomar". *Iberoamericana* *3*(11), 41-63. https://journals.iai.spkberlin.de/index.php/iberoamericana/article/viewFile/615/299

Bolaños, A. (2021). "La representación de lo incaico en *Tradiciones peruanas*". *Latinoamericana*, *72*, 61-80. https://doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2021.72.57258

Bunoro, A. (2011). "La herencia incaica en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. La recuperación y asimilación de lo prehispánico". *Annales De L'université De Craïova*, *7*(1), 81-88. https://litere.ucv.ro/litere/sites/default/files/litere/Cercetare/Activitate%20stiintifica/Analele%20Facultatii%20de%20Litere/anale_lsa_2011_1_volum.pdf

Bunoro, A. (2015). *La recuperación del pasado incaico en las obras de Ricardo Palma, Corinda Matto de Turner y Manuel González Prada*. [Tesis doctoral. Universidad de Alicante].

Castro y Oyanguren, E. (2003). "Elogio de Abraham Valdelomar". En J. Cabel (Ed.). *Valdelomar. Memoria y leyenda* (pp. 17-27). San Marcos.

Chambilla Herrera, L. (2005). “Las *Tradiciones en salsa verde* como textos carnavalizados”. *Límite, 5*, 49-57.

Chiri-Jaime, A. (2012). *El imaginario nacional en las Tradiciones peruanas de Ricardo Palma, ambientadas entre 1820 y 1885*. [Tesis doctoral, Universidad de Temple]. http://dx.doi.org/10.34944/dspace/948

Cuder, P. (2018). *La representación del otro en el siglo XIX: la diversidad en Ricardo Palma.* [Tesis doctoral, Universidad de Florida]. https://digitalcommons.fiu.edu/etd/3781

Denegri, F. (2020). *Su afectísima discípula. Cartas a Ricardo Palma 1883-1897.* En F. Denegri y A. Peluffo (Eds.). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Escalante, M. E. (2017). “Abraham Valdelomar: entre cosmopolitismo y provincialismo”. En J. García Liendo (Ed.). *Migración y frontera. Experiencias culturales en la literatura peruana del siglo XX* (pp. 39-54). Iberoamericana. https://doi.org/10.31819/9783954876105-003

Espinoza, E. (2007). *La crónica modernista de Abraham Valdelomar.* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. *Cybertesis, Repositorio de tesis digital*. https://hdl.handle.net/20.500.12672/2551

Forgues, R. (2018). “Ricardo Palma y la problemática negra”. *Aula Palma. Revista del Instituto Ricardo Palma, 17*, 315-346. https://doi.org/10.31381/ap.v0i17.2135

González Alvarado, O. (2009). “La correspondencia de Ricardo Palma”. *Contribuciones desde Coatepec*, *16*, 183-200. https://www.redalyc.org/pdf/281/28112196010.pdf

González Viaña, E. (2019). “Las brujas de las *Tradiciones*”. *Aula Palma. Revista del Instituto Ricardo Palma, 17*, 293-314. https://doi.org/10.31381/ap.v0i17.2134

Holguín, O. (2007). “Ricardo Palma y la cultura negra”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.* https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgt623

Huarag, E. (2016). “Similitudes y diferencias entre dos tradiciones de Ricardo Palma y dos relatos del Inca Garcilaso de la Vega”. *Aula Palma. Revista del Instituto Ricardo Palma, 15*, 133-151. https://doi.org/10.31381/test2.v0i15.1390

Higgins, J. (2001). “Las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma: la historia como legitimación”. *Revista de la Casa Museo Ricardo Palma*, *2*, 15-28.

Holguín, O. (2001). *Páginas sobre Ricardo Palma (vida y obra).* Universidad Ricardo Palma.

Instituto Cervantes de Praga (2021). *Encuentros con la literatura: Ricardo Palma y Abraham Valdelomar*. Instituto Cervantes de Praga.

Lavallé, B. (2018). “Los temas indios en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma”. *Pluriversidad, 1*, 127-138. https://doi.org/10.31381/pluriversidad.v1i1.1675

Leonardo, R. (2015). “‘Los negros no saben amar’: nación, representación y exclusión en ‘La emplazada’ de Ricardo Palma”. *Letras, 86*(123), 141-158. https://doi.org/10.30920/letras.86.123.7

Mari, B. (1988). “Por qué no me casé con Francinette: D’annunzio y Abraham Valdelomar”. En M. Solfanelli (Ed.). *D’annunzio in América Latina* (pp. 61-69). Università degli Studi “G. D’annunzio”.

Martínez-Acacio, M. E. (2015). *Relectura de la narrativa de Abraham Valdelomar en el proceso de formación de la literatura peruana.* [Tesis doctoral, Universidad de Alicante]. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/87687/1/tesis_maria_elena_martinez_acacio_alonso.pdf

Martínez, L.A. (2003). “La espectacularización de la Colonia y fundación de la identidad republicana en las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma”. *Revista Chilena de Literatura*, *63*. https://anuariocdh.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1636

Mendívil, J. (2017). “Lo imaginario del ‘nosotros los peruanos’ en las *Tradiciones* de Ricardo Palma”. *Ius Inkarri*, *6*(6), 283-306. *https://doi.org/10.31381/iusinkarri.vn6.1245*

McEvoy, C. (1999). “Entre la nostalgia y el escándalo: Abraham Valdelomar y la construcción de una sensibilidad moderna en las postrimerías de la República Aristocrática”. En R. Mujica Pinilla (Coord.). *Forjando la nación. Ensayos sobre historia republicana* (pp. 247-313). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Miró, C. (1953). *Don Ricardo Palma: el patriarca de las Tradiciones*. Losada.

N’Gom, M. (2004). “Raza e identidad nacional en Valdelomar”. En C. Ángeles (Comp.). *Textos marginados sobre Abraham Valdelomar* (pp. 108-117). San Marcos.

Núñez, E. (1960). “Valdelomar, viajero”. *Letras. Revista de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas*, *26*(64), 58-70. https://doi.org/10.30920/letras.26.64.07

Núñez, E. (1991). “Valdelomar y los orígenes de la vanguardia”. *Hispamérica: revista de Literatura*, *60*, 133-140. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2369354

Ortega, J. (1992). “Garcilaso y el modelo de la nueva cultura”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *40*(1), 199-215. https://doi.org/10.24201/nrfh.v40i1.868

Ortega, J. (2006). “Las *Tradiciones peruanas* y el proceso cultural del XIX hispanoamericano”. En J. Ortega y F. Rodríguez Arenas (Eds. y Coords.). *Palma, Ricardo. Tradiciones peruanas* (pp. 409-438). EEP de la Biblioteca Nacional.

Ortiz, M. (2015). “Incaísmo y decadentismo en los cuentos de Abraham Valdelomar”. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, *8*, 1-9. https://www.academia.edu/17644777/Inca%C3%ADsmo_y_decadentismo_en_los_cuentos_de_Abraham_Valdelomar

Oviedo, J. M. (1977). “Palma entre ayer y hoy”. En R. Palma. *Cien tradiciones peruanas* (pp. IX-XLV). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Oviedo, J. M. y Lauer, M. (2004). *Colónida*: Abraham Valdelomar. En C. Ángeles (Comp.). *Textos marginados de Abraham Valdelomar* (pp. 102-107). Ediciones Alpamayo.

Pantigoso, M. (2019). “Dos centenarios para recordar: vínculos entre Palma y Valdelomar”. *Tradición, segunda época. Revista de la Universidad Ricardo Palma, 19*, 88-92. https://doi.org/10.31381/tradicion.v0i19.2628

Pantigoso, M. (2020). “En la Palma de la mano el Mar de Valdelomar”. *Tradición, Segunda época*. *Revista de la Universidad Ricardo Palma, 19*, 113-120. https://doi.org/10.31381/tradicion.v0i19.2646

Pérez Garay, C. A. (2010). *Liberalismo criollo*: *Ricardo Palma, ideología y política: 1848-1919*. [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/3156/Perez_gc.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Pérez Garay, C. A. (2016). “Ricardo Palma y el mundo de la política. Siglos XIX-XX”. *Aula Palma. Revista del Instituto Ricardo Palma*, *13*, 85-103. https://doi.org/10.31381/test2.v0i13.126

Pérez Garay, C. A. (2019). “La idea de nación en Ricardo Palma”. *Aula Palma. Revista del Instituto Ricardo Palma*, *14*, 193-214. https://doi.org/10.31381/ap.v0i14.2105

Porras Barrenechea, R. (1983). “Palma periodista”. *Ricardo Palma, 6*. Universidad Ricardo Palma, 5-30.

Portocarrero, G. (2007). “Ricardo Palma y el imaginario criollo”. *LaMula.* https://gonzaloportocarrero.lamula.pe/2007/10/20/ricardo-palma-y-el-imaginario-criollo/gonzaloportocarrero/

Ribeyro, J. R. (1994). “Gracias, viejo socarrón”. En *Antología personal* (pp. 127-131). Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez Chávez, I. (2003). “El tema incaico en la narrativa de Valdelomar”. En J. Cabel (Ed.). *Valdelomar: memoria y leyenda* (pp. 68-70). Instituto Nacional de Cultura.

Sánchez, L. A. (1981). “Prólogo”. En L. A. Sánchez (Ed.). *Colónida* (pp. 7-11). Ediciones Copé.

Sánchez, L. A. (1987). *Valdelomar o la Belle Époque*. Inpropesa.

Ramírez Colombier, M. (2013). “Valdelomar periodista en Italia: las crónicas de Roma”. *Coloquio Nacional Abraham Valdelomar y el cuento modernista.* Casa de la Literatura Peruana. http://www.casadelaliteratura.gob.pe/wpcontent/uploads/2013/09/ponencia9.pdf

Silva-Santisteban, R. (1997). “Historia y problemas textuales de *Los hijos del Sol* de Abraham Valdelomar (con una propuesta para su ordenamiento)”. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua, 28*, 67-88.

Silva-Santisteban, R. (2001). “Notas bibliográficas sobre la narrativa”. En A. Valdelomar. *Obras completas*. Tomo II. (pp. 11-24). Petroperú.

Silva-Santisteban, R. (2013, 7 de agosto). *Abraham Valdelomar desde la perspectiva del poder*. [Ponencia]. Lima, Perú. http://www.casadelaliteratura.gob.pe/wpcontent/uploads/2013/09/PONENCIA2.pdf

Sosa, F. (1890). “Ricardo Palma”. En *Poetas y escritores sud-americanos* (pp. 1-12). Oficina de la Secretaría de Fomento.

Thomas, R. (1940). “Las fuentes de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma”. *Revista Iberoamericana*, *2*(4), 462-469. https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1940.830

Tamayo, A. (1969). *Abraham Valdelomar, vida y obra. Bibliografía. Antología*. Columbia University.

Umphrey, G. y García-Prada, C. (1943). *Flor de tradiciones*. Editorial Cultura.

Urdapilleta-Muñoz, M. (2014). “El ethos de Ricardo Palma en sus tradiciones”. *La Colmena*, *81*, 45-50. https://www.redalyc.org/pdf/4463/446344309007.pdf

Valero, E. (2007). “El grupo Colónida y la ‘herejía antinovecentista’”. *Arrabal 5*(6), 77-86. https://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140510/192082

Valero, E. (2019). “Errancia, viaje y migración en la narrativa peruana del siglo XXI”. *Hispamérica. Revista de Literatura, 48*(143), 3-11. http://hdl.handle.net/10045/115371

Vallejo, M. Á. (2019). “Ricardo Palma dentro del teatro de la independencia peruana. Aspectos ideológicos en Rodil (1851)”. *Revista del Instituto Ricardo Palma, 17*, 423-438. https://doi.org/10.31381/ap.v0i17.2138

Velázquez, M. (1998). “Modernidad, memoria e imaginación en *Los hijos del Sol* de Abraham Valdelomar”. *Ajos y Zafiros*, *1*, 17-29. https://cedoc.sisbib.unmsm.edu.pe/public/pdf/medio_siglo_poesia/1.12.1.pdf

Xammar, L. F. (1940). *Valdelomar: Signo*. Ediciones Sphinx.

3. Estudios sobre cultura del viaje y errancia

Albuquerque, L. (2011). "El 'relato de viajes': hitos y formas en la evolución del género". *Revista de Literatura*, *73*(145), 15-34. https://doi.org/10.3989/revliteratura.2011.v73.i145.250

Augé, M. (2000). *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.

Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes.* Akal.

Bernabéu, S. (2010). "Ciudades americanas: una introducción". En S. Bernarbéu y V. Consuelo (Coords.). *La ciudad americana: Mitos, espacios y control social* (pp. 13-26). Ediciones Doce. https://docecalles.com/wp-content/uploads/2018/03/Descarga004018-B.pdf

Blanchot, M. (1969). *L'entretien infini.* Gallimard.

Bonnet, H. (2008). "L'errance de l'existence". *Equinoxes Journal, 10*, 1-4. https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10_bonnet.html.

Centre de Recherches Latino Américaines - Archivos (2019). "Escrituras y sujetos errantes en la literatura latinoamericana". Université de Poitiers.

Colombi, B. (2004). *Viaje intelectual: migraciones y desplazamiento en América Latina.* Viterbo Editora.

Fernández Peña, M. (2020). "Viajeros entre América y Europa en el siglo XIX: la percepción del otro". En F. Quiles García et al. (Eds.). *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinatos americanos y la metrópolis* (pp. 53-79). Andavira.

Guzmán Rubio, F. (2013). *Los relatos de viaje en la literatura hispanoamericana: cronología y desarrollo de un género en los siglos XIX y XX.* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. http://hdl.handle.net/10486/661755

Hazlitt, W. (2008). *El arte de caminar.* En W. Hazlitt, R. L. Stevenson y H. Lara Zavala (Pres.). Universidad Nacional Autónoma de México.

Ieven, E. (2017). "L'errance, un mouvement à potentiel utopique". *Carnés, 10*. http://carnets.revues.org/2265

Lamounier, A. (1997). "Errance ou la pensée du millieu". *Le Magazine littéraire, 353*(20), 20-25.

Luna, C. y Hernández, R. (Coord.) (2019). *Más allá de la frontera: migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*. Peter Lang.

Macera, P. (1999). *Viajeros franceses: siglos XVI-XIX. La imagen francesa del Perú (Siglos XVI-XIX)*. Biblioteca Nacional del Perú/Embajada de Francia.

Marcone, M. (1995). “Indígenas e inmigrantes durante la República aristocrática: población e ideología civilista”. *Histórica, 19*(1), 73-93. https://doi.org/10.18800/historica.199501.003

Mattalia, S. et al. (Coords.) (2008). *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*. Iberoamericana Vervuert.

Miseres, V. (2017). *Mujeres en tránsito: Viaje identidad y escritura en Sudamérica (1830-1910).* Universidad de Carolina del Norte.

Mizubayashi, A. (2019). *Breve elogio de la errancia.* En M. Fernández Cuesta (Trad.). Gallo Nero.

Muñoz Arbeláez, S. (2010). “Las imágenes de viajeros en el siglo XIX. El caso de los grabados de Charles Saffray sobre Colombia”. *Historia y Grafía*, *34*, 169-204. https://www.scielo.org.mx/pdf/hg/n34/n34a7.pdf

Núñez, E. (2013). *Viajes y viajeros extranjeros por el Perú: apuntes documentales con algunos desarrollos histórico-bibliográficos*. Universidad Ricardo Palma.

Quintana, C. (2018). “Viaje, exilio y migración: hacia una definición de los términos”. En C. Quintana, y T. Quesada-Magaud (Comps.). *Viajes, exilio y migraciones: una mirada desde la literatura, la cultura y los espacios sociales* (pp. 17-24). Universidad del Norte.

Quintana, C. y Gilard, C. (2020). “En torno a las definiciones de ‘errancia versus exilio’ y ‘errancia cautiva’”. En C. Quintana (Coord.). *Sujetos y escrituras de la errancia en América Latina* (pp. 3-8). Editions Archives Contemporaines. https://hal.science/hal-03686708

Pierini, M. (1994). “La mirada y el discurso: la literatura de viajes”. *América Latina: palavra, literatura e cultura: Emancipação do discurso*, *2*, 161-183.

Porzecanski, T. (2012). “Diáspora e identidades múltiples”. *Palabras sitiadas, deseos nómades. Sobre traducciones, literaturas sin fronteras, relatos de viaje, ambular de teorías, exilios y otros desplazamientos de la escritura. Revista de la Biblioteca Nacional*, *4*(6-7), 43-51. http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/4182/1/revista_biblioteca_nacional_6_7_2012.pdf

Pratt, M. L. (1997). *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Universidad Nacional de Quilmes.

Roncal Ramírez, R. (2012). *Con un pie dentro y otro fuera: el espacio público y privado en la narrativa femenina del siglo XIX*. [Tesis doctoral, Universidad de Iowa]. https://doi.org/10.17077/etd.j97w9ynp

Rousseau, J. J. (1986). *Las ensoñaciones del paseante solitario*. En F. J. Hernández (Ed.). Cátedra.

Sapoznik, A. (2021). *Cartografías de la errancia: un itinerario por los territorios del deseo.* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. https://hdl.handle.net/20.500.14352/5489

Tudela, M. (2020). "Insilio: formas y significados contemporáneos del exilio". *Pensamiento*, *76*(288), 75-87.

Villa Guerrero, K. (2020). "Pasear con el paseante: Walter Benjamin, la pregunta por el flâneur y el sujeto del capitalismo". *Tesis Psicológica*, *15*(2), 148-162. https://doi.org/10.37511/tesis.v15n2a8

4. Estudios sobre la construcción de una identidad nacional

Anderson, B. (1990). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.

Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión.

Basadre, J. (1947). *Meditaciones sobre el destino histórico del Perú.* Ediciones Huascarán.

Bhabha, H. (1994). *El lugar de la cultura*. Manantial.

Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Centro de Estudios y Publicaciones.

Cornejo Polar, A. (1993). "Los discursos coloniales y la formación de la literatura hispanoamericana (Reflexiones sobre el caso andino)". En L. Cortés (Ed.). *Homenaje a José Durand*. Verbum.

Cornejo Polar, A. (1996) "Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". *Revista Iberoamericana*, *62*(176-177), 837-844.

Dager, J. (2009). *Historiografía y nación*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Flores Galindo, A. (1986). *Europa y el país de los incas: la utopía andina.* Instituto de Apoyo Agrario. http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/166390

Holguín, O. (2002). "Conciencia de la historia y romanticismo literario en el Perú". En M. Guerra et al. (Eds.). *Sobre el Perú: homenaje a José Agustín de la Puente Candamo* (pp. 649-674). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.

Lauer, M. (1997). *Discursos del indigenismo*. Tomo II. Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas".

Mariátegui, J. C. (2007). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* Biblioteca Ayacucho.

https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/mariategui_7_ensayos.pdf

McEvoy, C. (2017). *La utopía republicana. Ideales y realidades en la formación de la cultura política peruana (1871-1919)*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

McEvoy, C. y Montoya, G. (2021). "Patria, república y el camino a un inasible futuro promisorio". En R. Mujica Pinilla (Coord.). *Forjando la nación. El incaísmo y los idearios políticos de la República siglos XVIII-XX* (pp. 167-193). Banco de Crédito del Perú. https://www.fondoeditorialbcp.com/assets/pdf/forjando-la-nacion-peruana.pdf

Méndez, C. (2000). *Inca sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú.* (Documento de Trabajo 56, Serie Historia 10). Instituto de Estudios peruanos. https://repositorio.iep.org.pe/bitstream/handle/IEP/865/Mendez_Incas-si-indios-no.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Mujica, R. (2021). "Naturalistas y patriotas: imaginarios incaístas y cristianos en la construcción de la nación". En R. Mujica (Coord.). *Forjando la nación. El incaísmo y los idearios políticos de la República siglos XVIII-XX* (pp. 117-165). Banco de Crédito del Perú. https://www.fondoeditorialbcp.com/assets/pdf/forjando-la-nacion-peruana.pdf

Nugent, G. (2016). *Errados y errantes. Modos de comunicación en la cultura peruana*. La siniestra ensayos.

O'Gorman, E. (1995). *La invención de América.* Fondo de Cultura Económica.

Oliart, P. (1995). "Poniendo a cada quien en su lugar: estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX". En A. Panfichi y F. Portocarrero (Eds.). *Mundos interiores: Lima 1850-1950* (pp. 261-288). Universidad del Pacífico.

Pratt, M. L. (1993). "Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 19*(38), 51-62.

Portocarrero, G. (2015). *La urgencia por decir "nosotros". Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Pontifica Universidad Católica del Perú.

Rénique, J. L. (2016). *Imaginar la nación. Viajes en busca del "verdadero Perú" (1881-1932).* Instituto de Estudios Peruanos.

Todorov, T. (1982). *La Conquista de América. El problema del otro*. Siglo Veintiuno Editores.

Thurner, M. (2021). "El sol de la Ilustración y el espejo del Inca en la imaginación ilustrada". En R. Mujica (Coord.). *Forjando la nación. El incaísmo y los idearios políticos de la República siglos XVIII-XX* (pp. 41-77). Banco de Crédito del Perú. https://www.fondoeditorialbcp.com/assets/pdf/forjando-la-nacion-peruana.pdf

Uslar Pietri, A. (1996). “El mestizaje y el Nuevo Mundo”. En A. Uslar Pietri (Comp.) y G. L. Carrera (Pres.). *La invención de América Mestiza* (pp. 252-262). Fondo de Cultura Económica.

Velázquez, M. (2005). *Las máscaras de la representación: el sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895)*. Banco Central de Reserva del Perú.

5. Diccionarios

Diccionario enciclopédico de Gaspar y Roig (1853). Imprenta y librería de Gaspar y Roig.

de Pagés, A. y Hervás. J. P. (1902-1932). *Gran diccionario de la lengua castellana.* Tomos I-V. Fomento Comercial del Libro.

Real Academia Española (s.f.). *Diccionario de la lengua española* (23a. ed.) [versión 23.6 en línea]. https://dle.rae.es

Salvá, V. (1846). *Nuevo diccionario de la lengua castellana que comprende la última edición íntegra, muy rectificada y mejorada, del publicado por la Academia española, y unas veinte y seis mil voces, acepciones, frases y locuciones, entre ellas muchas americanas, añadidas por D. Vicente Salvá.* Librería de Don Vicente Salvá.

6. Otras fuentes

Arrom, J. J. (1951). “Criollo: dentición y matices de un concepto”. *Hispania*, *34*(2), 172-176.

Asensio, E. (1953). “Dos cartas desconocidas del Inca Garcilaso”. *Nueva Revista Hispánica*, *8*(3-4), 583-593.

de Ávila, F. (1966). *Dioses y hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila.* En J. M. Arguedas (Trad.) y P. Duviols (Estudio bibliográfico). Instituto de Estudios Peruanos.

Basadre, J. (1983). *Historia de la República del Perú, 1822-1933.* Tomo IV. Editorial Universitaria.

Batticuore, G. (1999). *El taller de la escritora: veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)*. Viterbo Editora.

Becerra, M. (2011). “Ciudadanía femenina y maternidad en los inicios del siglo XX: las dos caras de la moneda”. *Revista Nomadías*, *14*, 59-77. https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/17396

Blanco, A. (1998). “Escritora, feminidad y escritura en la España del medio siglo”. En I. Zavala (Coord). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Tomo V (pp. 9-38). Anthropos.

Camps, A. (2011). “Lilith o Beatrice: la mujer en el fin de siglo. Arquetipos femeninos Dannunzianos y su difusión en el modernismo”. *Revista Internacional de Cultura y Literaturas, 10*, 7-22. https://hdl.handle.net/11441/127258

Cantero, M. A. (2007). “De ‘perfecta casada’ a ‘ángel del hogar’ o la construcción del arquetipo femenino en el XIX”. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos, 14*. https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm

Carrasco, R. (2006). “Pobreza, beneficencia y picarismo (el debate sobre los pobres)”. En R. Carrasco (Ed). *Le roman picaresque. La vida del Lazarillo de Tormes. Francisco de Quevedo, La vida del buscón llamado don Pablos* (pp. 219-249). Ellipses.

Castro, R. (2017). “Ciudades de Sísifo. Urbanismo Colonial y Contingencia”. *Revista Estudios Avanzados*, *26*, 114-129. https://www.academia.edu/33790316/Ciudades_de_S%C3%ADsifo_Urbanismo_Colonial_y_Contingencia

Ccahuana, J. (2020). “La reforma educativa de 1905: estado, indígenas y políticas racializadas en la República Aristocrática”. *Apuntes*, *47*(86), 5-32. http://dx.doi.org/10.21678/apuntes.86.880

Chacaltana Cortez, S. (2016). “De los tambos incas a las tambarrías coloniales: economía colonial, legislación de tambos y actividades ‘licenciosas’ de las mujeres indígenas”. *Boletín de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 21*, 123-143.

Chocano, J. S. (1900). *La epopeya del Morro (poema americano)*. Maucci Hermanos.

Cieza de León, P. (1985). *La crónica del Perú. 1553.* En P. Texeira (Ed). Sarpe.

Colón, C. ([1492-1493] 2001). *Diario de Colón. Libro de la primera navegación.* Department of Spanish and Portuguese. The University of Texas at Austin. http://www.uv.es/~fores/TxTCristobalColon.html

Díaz Sánchez, N. (s.f.). “Biblioteca Nacional del Perú”. *Biblioteca Virtual de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_nacional_del_peru/historia/

Elmore, P. (1993). *Los muros invisibles de Lima. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Mosca Azul Editores.

Escajadillo, T. (1994). *La narrativa indigenista peruana.* Amaru Editores.

Estenssoro, J. C. (1990). *Discurso, música y poder en el Perú colonial.* [Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú].

de la Fuente Benavides, R. [Martín Adán] (1982). *Obras en Prosa.* Edubanco.

Garaycochea, C. (2010). "Los límites del modelo económico de Murra". *Allpanchis*, *76*(2), 173-232.

Garcilaso de la Vega, Inca ([1609] 2009). *Primera parte de los Comentarios reales de los Incas.* SCG. http://shemer.mslib.huji.ac.il/lib/W/ebooks/001531300.pdf

Godelier, M. (1978). *Racionalidad e irracionalidad en la economía*. Siglo XXI.

González, A. (1995). "Crónica y cuento en el modernismo". En E. Pupo-Walker (Coord.). *El cuento hispanoamericano* (pp. 156-157). Castalia.

Gootenberg, P. (1995). *Población y etnicidad en el Perú republicano (siglo XIX).* Instituto de Estudios Peruanos.

Gorriti, J. M. (2006). *Peregrinaciones de una alma triste*. En M. Berg (Ed.). Stockcero.

Guardia, B. (2010). *Una mirada femenina a los clásicos*. Viuda de Mariátegui e Hijos S.A.

Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales.* Fondo de Cultura Económica.

Hernández, B. (2018, 25 de mayo). *El judío errante, el mito de la eterna culpabilidad.* National Geographic. Recuperado el 10 de julio de 2022, https://historia.nationalgeographic.com.es/a/judio-errante-mito-eterna-culpabilidad_12248

Hinterhäuser, H. (1999). *Fin de siglo: figuras y mitos*. Taurus.

Huberman, A. y Meter, A. (Eds.) (2006). *Memoria y representación: configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano*. Editorial Beatriz Viterbo.

Hunt, S. (1985). *Growth and Guano in Nineteenth-Century Peru*. En R. Cortés, y S. J. Hunt (Eds.). *The Latin American Economies: Growth and the Export Sector, 1880 1930*. Holmes & Meier.

Hurtado Ames, C. (2013). "La ciudad sanatorio. Tuberculosis y configuración del espacio local: Jauja, 1920-1950". *Nueva corónica, 2*, 471-486.

Jancsó, K. (2013). "La Asociación Pro-Indígena". *Cátedra Mariátegui, 3*(14), 1-38. https://www.catedramariategui.com/anteriores/2013/13_Katalin.pdf

Kingman, E. (1992). *Ciudades de los Andes. Visión histórica y contemporánea.* Instituto Francés de Estudios Andinos.

Laikin, J. (2010). "Rethinking Latin American Jewish Studies". *Latin American Research Review, 45*(2), 253-265.

de León, Fray Luis (1987). *La perfecta casada*. Taurus.

Loayza, L. (1990). *Sobre el 900*. Hueso Húmero Ediciones.

Mariátegui, J. C. (1992). *Escritos juveniles.* Tomo V. Biblioteca Amauta.

Marinetti, F. (1909). *Manifiesto futurista*. http://smjegupr.net/wpcontent/uploads/2012/05/El-Manifiesto-Futurista1909.pdf

Martínez López, E. (1992). "La leyenda del judío errante en la literatura de cordel española". En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)* (pp. 1337-1353). Promociones y Publicaciones Universitarias.

Matto de Turner, C. (1902). *Boreales, miniaturas y porcelanas.* Imprenta de Juan A. Alsina.

Matto de Turner, C. (1917). *Tradiciones cuzqueñas y hojas sueltas.* Tomo II. Librería e imprenta HG Rozas.

Matto de Turner, C. (1909). *Viaje de recreo: España, Francia, Inglaterra, Italia, Suiza y Alemania.* F. Sempere y compañía editores.

Murra, J. (1972). *El control vertical de un máximo de pisos ecológicos en la economía de las sociedades andinas.* Universidad Hermilio Valdizán.

Niemetz, D. (2019). "'Yo iré y tú quedarás hasta que regrese'. El judío errante en la narrativa de Manuel Mujica Lainez". *Cuadernos del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*, *20*, 99-123.

Núñez, E. (1965). *La literatura peruana en el siglo XX, 1900-1965*. Editorial Pormaca.

Núñez, E. (1972). "Lo latinoamericano en otras literaturas". En C. Fernández (Comp.). *América Latina en su Literatura* (pp. 93-120). Siglo XXI.

Ortega, J. (1992). "Garcilaso y el modelo de la nueva cultura". *Nueva Revista de Filología Hispánica, 40*(1), 199-216. https://doi.org/10.24201/nrfh.v40i1.868

Oviedo, J. M. (1999). *Historia de la literatura hispanoamericana*. *Del neoclasicismo al romanticismo.* Tomo II. L. Íñigo Madrigal (Coord.). Cátedra.

Oviedo, R. (2009). *La anécdota en la Crónica de Indias*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3f578

Pardo y Aliaga, F. ([1828] 1971). "El aniversario de la Independencia del Perú". En A. Miró Quesada (Comp. y pról.). *Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo XXIV. La poesía de la Emancipación* (pp. 542-543). Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. https://hdl.handle.net/20.500.12934/175

Paz, O. (1950). *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.

Pease, F. (1988). "Curacas coloniales. Riqueza y actitudes". *Revista de Indias*, *48*(182-183), 87-107.

Pease, F. (2007). *Los incas.* Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rama, Á. (1985). *Rubén Darío y el modernismo.* Alfadil Ediciones.

Regalado de Hurtado, L. (1996). "Espacio andino, espacio sagrado: visión ceremonial del territorio en el periodo incaico". *Revista Complutense de Historia de América, 22*, 85-96.

de la Riva Agüero, J. (1965). "Estudios de historia peruana. La historia en el Perú". En *Obras completas.* Tomo IV (pp. 98-232). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rodríguez, L. M. (2010). "Un análisis de la representación y falta de la representación del sujeto subalterno femenino u 'otro' en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, *47*. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3699082

Rodríguez Mansilla, F. (2009). "No hubo pobres mendigantes: los *Comentarios reales* y el tema del pauperismo en el Siglo de Oro". En C. Arrizabalaga y M. Prendes (Eds.). *Ese gran laberinto: estudios filológicos en el centenario de los Comentarios reales* (pp. 17-34). Universidad de Piura/Universidad de Navarra/Academia Peruana de la Lengua.

Rosetti, M. (2021). "Criollo-criollismo". En B. Colombi (Coord.). *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. CLACSO.

Rostworowski, M. (2007). *Estructuras andinas del poder: ideología religiosa y política*. Instituto de estudios peruanos.

Rostworowski, M. (2012). *Historia del Tahuantinsuyo*. Instituto de Estudios Peruanos.

Ruelas Vargas, D. (2019). "Los movimientos indígenas y la educación del siglo XX en el sur andino puneño peruano". *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, *21*(33), 61-85. https://doi.org/10.19053/01227238.9354

Salazar Bondy, S. (1964). *Lima la horrible*. Gráfica Panamericana.

Sánchez Garrafa, R. (2015). "Después de la muerte en el mundo andino. Una aproximación antropológica". *Cultura y Religión, 9*(1), 64-81. http://132.248.9.34/hevila/Culturayreligion/2015/vol9/no1/4.pdf

Smith, A. (2009). "Proyectos raciales anti-africanos y anti-judíos: Ejemplos de la poesía satírica de Felipe Pardo y Aliaga". En M. Velázquez (Comp.). *La república de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX* (pp. 95-122). Universidad de Ciencias y Humanidades.

Sontag, S. (2003). *La enfermedad y sus metáforas*. Suma de letras.

Süe, E. ([1844] 2009). *El judío errante*. Kessinger Publishing.

Tristán, F. (1986). *Peregrinaciones de una paria*. Ediciones Istmo.

Tuñón, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen 1939-1952*. Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía.

Valero, E. (2013). "Perspectivas del romanticismo para una 'Mitología peruana'". En J. C. Rovira y E. Valero (Eds.) *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana* (pp. 223-236). Iberoamericana/Vervuert.

Vega, J. J. (2013). "La prostitución en el Incario". En B. Guardia (Ed.). *Historia de las mujeres en América Latina* (pp. 37- 43). Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina.

Velázquez, M. (2016). "Monstruos multiformes: la representación de los judíos en la narrativa peruana y ecuatoriana decimonónica". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *42*(83), 201-224.

Vicuña Guengerich, S. (2013). "Virtuosas o corruptas: las mujeres indígenas en las obras de Guamán Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega". *Hispania*, *96*(4), 672-683. https://doi.org/10.1353/hpn.2013.0109

Villavicencio, M. (1992). "Del silencio a la palabra: Mujeres peruanas en los siglos XIX-XX". *Apuntes. Revista de Ciencias Sociales*, *32*, 120-122. https://doi.org/https://doi.org/10.21678/apuntes.32.375

Walker, Ch. (1999). *De Túpac Amaru a Gamarra. Cusco y la formación del Perú republicano. 1780-1840.* Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

Ward, T. (2010). *Clorinda Matto de Turner y sus ideologías nacionalistas*. Biblioteca Virtual de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra/clorinda-matto-de-turner-y-sus-ideologias-nacionales/

Zadoff, E. (1998). *Enciclopedia de la historia y la cultura del pueblo judío.* Nativ Ediciones.

Zambrano, M. (2012). *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico.* En V. Trueba (Ed.). Cátedra.

Zárate, E. (2014). *La mayor epidemia del siglo XIX: Lima, 1868 fiebre amarilla.* https://docs.bvsalud.org/biblioref/2018/06/884983/2014_zarate_epidemia.pdf