

David Sobrevilla

De lo barroco en el Perú
de Martín Adán

De lo barroco en el Perú es el título de la tesis doctoral presentada en 1938 por Martín Adán –su nombre civil es, como se sabe, Rafael de la Fuente Benavides–. Refiere Luis Alberto Sánchez que su origen más lejano se halla en el curso sobre literatura que él dictó en San Marcos en 1928 o 1929, en el que participaron –entre otros– Enrique Peña Barrenechea, Jorge Patrón Yrigoyen, Estuardo Núñez, Gonzalo Lora y Rafael de la Fuente Benavides. En dicho curso “nos propusimos... formar un libro sobre el romanticismo en el Perú, el cual debía llevar como prólogo un estudio del enseñante” (Prólogo a *De lo barroco en el Perú*¹). De la monografía de Peña sobre la metáfora de los románticos y de la de Núñez sobre Eguren se habría beneficiado el texto de Martín Adán, cuya inspiración

1. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968; VI. Emplearemos esta edición preparada por Edmundo Bendezú Aibar. Hay otra posterior de Ricardo Silva-Santisteban Ubillús en *Obras en prosa*. Lima: Edubanco, 1982, pp. 337-648. En esta última edición no figura el prólogo de Sánchez.

bien “se pudiera encontrar en aquel trabajo universitario en colaboración”.

Posteriormente, algunos capítulos de la tesis aparecieron revisados y ampliados en las revistas *Mercurio Peruano* y *Cultura Peruana* entre 1939 y 1951. La edición íntegra de la tesis, cuenta el mismo Sánchez, fue intentada por él en 1948, pero fallidamente. Por fin apareció veinte años después y luego de treinta de la sustentación de la tesis, en 1968, editada por Edmundo Bendezú Aibar y con un prólogo del mismo L.A. Sánchez. La obra está dedicada al prologuista y al editor.

El texto de la edición de 1968 no es el de la tesis original, sino que ha sido revisado y aumentado con las numerosas interpolaciones y correcciones que en diferentes ocasiones hizo el autor para las revistas mencionadas. En la Advertencia que precede al texto se manifiesta que la edición se ha hecho utilizándose el ejemplar mecanografiado de Juan Mejía Baca, los capítulos aparecidos en *Mercurio Peruano* y *Cultura Peruana*, el ejemplar mecanografiado de la Biblioteca del Instituto Riva Agüero y el compilado por Jorge Puccinelli. El ejemplar de Mejía Baca es una de las versiones mecanografiadas de la tesis original que fue presentada en San Marcos. La edición de Bendezú ha sido autorizada por el autor. Desgraciadamente, problemas de diversa índole impidieron que se pudiera intentar por entonces y con posterioridad una edición crítica de *De lo barroco*.

En este trabajo reconstruiremos primero el contenido de la tesis de Martín Adán (I), expondremos luego su recepción en los trabajos más importantes que se le han dedicado: los de Luis Alberto Sánchez, Edmundo Bendezú Aibar y Ricardo Silva-Santisteban Ubillús (II) y, finalmente, presentaremos nuestra propia opinión sobre esta recepción, las influencias obrantes sobre la tesis, sus supuestos y sus aspectos criticables y positivos (III).

I

Contenido de la tesis

1. Las categorías básicas de la tesis: clasicismo y barroco

Algunas de las ideas fundamentales de esta obra de Martín Adán proceden, como ha visto Edmundo Bendezú, de Eugenio D'Ors. Para el crítico catalán, en su libro *Lo barroco* (1934), lo clásico y lo barroco, que incluye a lo romántico, no serían fenómenos históricos únicos y peculiares del arte, sino que representarían antes bien constantes históricas, estilos que tendrían que ver con civilizaciones enteras, que aparecerían en épocas y regiones diversas. D'Ors escribe que hoy se tiende progresivamente a creer que:

1º El Barroco es una constante histórica que se vuelve a encontrar en épocas tan recíprocamente lejanas como el Alejandrinismo lo está de la Contra-Reforma o ésta del período “Fin-de-Siglo”; es decir, del fin del siglo XIX, y que se ha manifestado en las regiones más diversas, tanto en Oriente como en Occidente. 2º Este fenómeno interesa no sólo al arte, sino a la civilización entera y hasta, por extensión, a la morfología natural... 3º Su carácter es normal; y, si cabe hablar aquí de enfermedad, será en el mismo sentido dentro del cual Michelet decía que “la mujer es una eterna enferma”. 4º Lejos de proceder del estilo clásico el Barroco se opone a él de una manera más fundamental todavía que el romanticismo; el cual por su parte, no parece más que un episodio en el desenvolvimiento histórico de la constante barroca (*Lo barroco*. Madrid: Aguilar, 1974, 77-78).

Dentro de este curso de ideas, Martín Adán afirma que hay un “ritmo cíclico y secular del exceso romántico y de la reposición clasicista” (19); y que por clasicismo “se entiende o debe entenderse, la simple oposición al frenesí deliberado y regular, al romanticismo palmar y patético” (274). Al lado del clasicismo se halla el estilo renacentista y de parte del romanticismo y como la categoría más fundamental está el barroco. Lo romántico es pues una variante menor y, en nuestro caso, degenerativa de lo barroco.

2. Características barrocas de la literatura española

El genio hispano es, dice Adán, esencialmente barroco. El español es realista, cercano inmediatamente a Dios, reacio a toda filosofía sistemática (365, 269, 40, 155). La propia lengua española, elocuente y sonora, expansiva y rotunda, es adecuada al carácter del barroco.

La historia de España, que en cierto modo es extraña a Europa, nos la muestra forjándose durante la época renacentista. La imagen de la insuperable unidad del individuo alcanzada por entonces nos la da posteriormente *El Quijote*, obra en que el análisis se conjuga con la ficción, el entendimiento con la figura, el vivir en naturaleza con el representar en teoría (365).

No obstante, no hay que confundir a la España original profundamente realista, a la que ya hemos aludido, con la otra España que surge en el Renacimiento, penetrada de platonismo. Entre ambas se gesta una dura lucha que si al principio animaría vigorosamente la vida hispánica, a la larga la habría envejecido prematuramente. España llega así a un *punto de opio* en que para cobrar nuevo aliento lo bebe en soplos medievales. Contra la corriente que la Europa moderna y ra-

cional propone, bogan los barcos de la Armada Invencible. Es la época en que “Felipe II splende y funde a América” (51-52).

El Renacimiento llevó en España al menoscabo de lo gótico relajado, a la introducción de las formas grecorromanas y al desarrollo de las tendencias propias (41). Muy brevemente florece así el clasicismo “que nunca llegó perfecto, sino en el italiano de Garcilaso” (514).

Donde mejor se expresa el genio de España es en el barroco que tiene en Calderón y en Góngora a sus dos figuras mayores.

El platonismo, tras de conturbar con humana ternura a los ascéticos; tras de castigar a Luis de León, tras de instigar a Teresa de Cepeda, tras de hostigar a Ignacio de Loyola, irá, platonismo mutilado y bautizado, al auto sacramental de Calderón (43).

Calderón..., se precipita en lo más hondo y ciego de su propia persona, manteniendo apenas la memoria del orden clásico, memoria que exalta la agonía... Calderón desvanece al perseguir. La poesía de Calderón, que es poética, apenas con poesía, si no es en el orden formal, dará alegoría continua y didáctica, concepto figurado en discurso progresivo, difluente y rítmico casi como pudiera serlo en prosa (68-69).

Góngora es, en cambio, el realista típicamente español:

Góngora, es agarrado al mundo, poeta tanto cuanto furioso: el mesurado y formal es el letrillero y novillero. El gongorino Góngora, el héroe de su tragedia y conflicto, se retuerce y desvuelve por codicia feroz de vida y huelgo... Góngora desfigura al agarrar... El tropo de Góngora, el cuerpo de la poesía, concurre en el asunto de muy diverso modo que en Calderón:

no está supeditado, antes motiva, rige y, recordado, representa las integridades con figuras, nombrando y pintando. La poesía de Góngora era propia de Góngora como lo fuera su dolor y su mano, porque Góngora era él solo en su peligro, y no otro alguno en el mundo... (68-69).

El siglo XVIII representa para España –según Martín Adán– un siglo de decadencia en lo político y en lo literario. Es el siglo del gran auge de Francia y, por ende, el de su influjo, que en las letras hispanoamericanas ha sido nefando (316, 371). En efecto, porque en relación a la sustancia entre España y Francia no sólo hay diferencia sino además hostilidad (258): la literatura hispanohablante es impenetrable para con “el mundo propuesto por el afrancesamiento” (19). Puede parecer, sin embargo, que existan algunas semejanzas entre el clasicismo español, el de Garcilaso por ejemplo, y el francés; pero en realidad no es así. Garcilaso no llega siquiera a naturalista “por fornecer los primeros principios, de moral y ortodoxia, ama el campo por lejano de la Corte, en tanto que el clasicismo francés va a la Corte y arma allí tinglado de umbría y dríada” (314-315).

La decadencia de la literatura española se acentúa en el siglo XIX, el siglo del romanticismo. Ello es que el romanticismo español poco o nada tiene que ver con el *Sturm und Drang* alemán (160), sino más bien con el romanticismo francés. Empero, España no era un campo propicio ni siquiera para este movimiento.

La burguesía, incipiente en patrimonio; la cultura filosófica, ausente en el letrado mismo; la experiencia de lo humano profundo y divino, nunca interrumpida ni extrañada en la vida española; la incapacidad de gracia francesa, flor de parterre; la nostalgia eterna del español, mística nostalgia de lo jamás habido, vuelta, no al momento, sino al instinto; la lengua impe-

netrable y voluminosa; la falta de enemigo proporcionada a la furia, todo hace de España mal teatro real para la representación del formal romanticismo (262).

El decaimiento del romanticismo español daría lugar, por último, al neoclasicismo, “alisamiento en la realidad agarrada, enderezamiento del cuerpo compulsivo, exánime si enderezado. El neoclasicismo español es resignación con el en España imponderable y aciago tesoro de lo *a priori*, sustento de infieles y hambre de españoles” (262).

3. Repetición del esquema de la literatura española en la literatura “peruana”

Este esquema de la literatura española: auge en el siglo XVII y progresiva decadencia en los siglos XVIII y XIX, se repite, según Adán, en la literatura peruana, porque ésta es en esencia criolla o mestiza, es decir, en el fondo española; y no ha habido ni puede haber ni una literatura indígena o, aún más, *peruanista*.

En principio, “y si no somos utopistas ni indigenistas”, escribe Adán, habremos de reconocer que al llegar los españoles, las culturas préincas y la inca ignoraban tanto el empleo de la rueda como el alfabeto, que probablemente no hubieran proseguido su evolución cultural, y que el imperio incaico se hallaba en un estado de declinación, en cumplimiento de la ley del *corso* y *ricorso* de Vico (202). Ahora bien, en el momento de la Conquista, el indio no era un salvaje, sino un bárbaro adelantadísimo, que no podía dar una literatura y tampoco recibirla. “El comercio de lo inteligible no puede ser sino de perfecta honestidad y reciprocidad” (377).

Es de esta incapacidad trágica del indio, “aun para concebir y declarar trágicamente su derecho”, del que nace “la virtual capacidad del criollo como costeño y la excelencia del costeño por limeño, en los rangos del orden expresivo. La mayor y mejor definición de lo criollo la da la Costa por boca de Lima” (378). Por criollo entiende Adán “lo mestizo españolizado, ya resoluta e integralmente español por españolizante” (Ibídem).

En literatura no cabe un *peruanismo* intencional sino inadvertido, pues el primero equivaldría a un provincialismo, en la misma forma como no cabe una literatura en *idioma argentino*, sino sólo en castellano esencial con el régimen de esta lengua y aportes a la nomenclatura.

La buena literatura atiende a su sentido y expresión; y desde su principio a su letra es enorme, vivaz y celoso instrumento. Por el contrario, la mala literatura, así convertida al aplicarse a asunto de accidente y modismo, se vuelve fin en sí, monstruosa y mala retórica: en español, neorromanticismo (308).

En realidad, toda la literatura latinoamericana en general, y la peruana en especial, consiste únicamente en la literatura “española alterada en asunto y nomenclatura” (23). Y, en tanto la literatura hispana es en su más alta posibilidad barroca, toda la novedad literaria americana consistirá en una redistribución de las figuras sustanciales de lo barroco (368); y su historia será, al igual que en España, la de la progresiva decadencia de estas formas.

De acuerdo con estas ideas, Martín Adán sostiene que “Nuestra expresión literaria pasa por tres ejercicios sistemáticos: el barroco impositivo; el churruigüesco definitivo, y el romántico aberrativo” (370-371).

4. Inicios de la literatura “peruana”

La literatura de la Colonia es esencialmente, afirma el autor, la poesía virreinal y además los *Comentarios* del Inca Garcilaso (23). En un primer momento, España introduce su forma propia sin tener en cuenta la distinta sustancia que la va a llenar. No obstante, en Garcilaso consigue un felicísimo concierto de ambas, algo que no se produce ni en Diego Mexía ni en Juan de Miramontes, “los dos españoles mayores de nuestra poesía pacificada”, ni posteriormente. En los *Comentarios* el deseo vuelve a goce, *Kayros* a *Eros*, y la obra del Inca expresa el orgasmo acabado (25). Forma y fondo, estilo y sentido se presentan aquí juntos, con “esa mixta y aclimatada belleza de la arquitectura en los mayores monumentos” (16).

Dentro del género de la literatura barroca, y con una diferencia específica con respecto a la literatura española, la literatura peruana nace *formalmente* no con Garcilaso sino posteriormente:

Con Amarilis, la Anónima y Miramontes, principia formalmente nuestra poesía por barroca, con diferencia específica e histórica en español y aberración congénita y fatídica de lábil, y con ella se aclimata y varía en el Perú y, por ende, en las Indias, lo grecorromano concreto de la España distinta (37).

La literatura peruana se diferencia de la española en asunto y nomenclatura “y porque su empleo en la expresión y, precisamente, en la descripción y narración fue dificultado por la ignorancia del primitivo versificador y por el genio rebelde de hechos, acciones y figuras” (23).

Por otro lado, la versificación que introducen Amarilis y la Anónima no es muy española que se diga, esto es, no es

muy realista, y esto origina “la impenetrable dureza de nuestra letra para con la circunstancia real y la incurable propensión a simular y desfigurar y fabular por cumplir con procura de moraleja; dando, en poesía, verso como de platino, dócil al cincel pero tenaz en la llama” (38).

5. El período del barroco impositivo (el siglo XVII)

El ejercicio del barroco se extiende durante el siglo XVII y su figura más alta es –según Adán– Amarilis, quien introdujo el platonismo en nuestra literatura. En su desarrollo, ésta ha sido “la piel más nerviosa y la más dura sustancia, de consuno” (38), como lo veremos al tratar de los románticos. En Amarilis hallamos una serie de temas platónicos, como el “panegírico del oído”, y compensando esta presencia un sentimiento realista muy español que la libra de caer “en el concepto calderoniano o en el misticismo teresiano. Su peligro y su inocencia, gracia de su siglo, no volverá en nuestra poesía” (43). Otra de las excelencias de la poesía de Amarilis es su “falsedad y pudor sentimentales”, “el primer fruto del platonismo”, propio de ésta y de toda primavera poética. No volveremos a encontrar una confidencia sentimental semejante –ni siquiera en Melgar– en el resto de nuestra poesía, donde toda expresión amorosa es “al par, excesiva y paupérrima” (44).

6. El período churrigueresco (el siglo XVIII)

El ejercicio del churrigueresco cubre el siglo XVIII. Aclaremos, sostiene el autor, “que el churrigueresco es muy anterior a sí mismo, que viene siendo ya churrigueresco en las Indias desde muy antes que naciera Churriguera en España; esto, al menos en literatura” (371), *boutade* que se aclara si se tiene en cuenta que, como ya dijimos, Adán no emplea

estos conceptos artísticos refiriéndolos con precisión a las realidades históricas que les dieron origen, sino como categorías intemporales según el ejemplo de Eugenio D'Ors. Para Adán: "El culteranismo... es un modo anterior al gongorismo en la literatura del Perú" (49). Ello porque existe en América "una formal aptitud para el amaneramiento, para la circunlocuencia, para aquello por lo cual el sentido se supedita al modo, y éste se confunde y configura" (ibídem).

Además, a las Indias no llega Góngora sino el gongorismo y esto ya en los "rudos cronistas del principio" (52). No es por lo tanto el Góngora esencial, el realista español, el de "la letrilla y el ansia" (66, 81), el que nos sirve de modelo, sino el gongorismo, "algo de consustancial con el castellano", que no hay que confundir con lo gongorino, "símil de lo mudéjar, suma y culmen de lo romano y de lo oriental, mole de figura original y de materia heterogénea" (53). El "gongorismo de la secuela no es propiamente gongorino sino en la superficie más lúcida y... es recónditamente barroco a lo Calderón ceñudo" (66). Llegado a América el gongorismo, su influjo "ha de afinar, elemental y simple, reducido a puro y estricto estilo, y será para su progresiva desfiguración y efectiva desgracia" (57). El idioma de los conquistadores y misioneros, "como que van dictándolo circunstancias, comienza a amontonarse, a crisparse, a enardecerse, no en furor guerrero, sino en orgasmo deleitable" (53).

Lo barroco es asimilado rápidamente por lo criollo en América y pasa a informarlo, pero luego, al igual que en España, pierde pronto "todo su músculo" (62). Las formas se disgregan en "el roción y la rocalla de lo churrigueresco" (61), que aquí:

No adorna propiamente sino ahoga. Gusta tanto cuanto escamotea y enfurece. Al fin y al cabo, es como juego de niños; la

prolijidad se vuelve garabato y la verdad, disparate. Toda llana faz desaparece; columna y frontón crecen como cáncer. El motivo delira: remira, estólido, sus propias entrañas. La cruz y la sirena; la flor y el fruto, el ángel y la bestia se juntan por diferenciarse en el bolo enorme. La República hubo de cortar senos de mujeres en el sillar de la Compañía de Arequipa, templo de los hijos de Ignacio. Es acá tremendo y pueril lo churrigueresco (76).

Ejemplos señalados de la arquitectura del siglo XVIII en el Perú, donde lo barroco y lo churrigueresco se entrecruzan y confunden, son, para Martín Adán: la portada “apenas barroca” de los marqueses de San Lorenzo de Valleumbroso, “la de impura espuma, de siniestra resaca, de San Agustín; el lujo ostentoso e intonso del Palacio de Torre Tagle; y el solar encantador por incipiente y ya acabado de los Condes de Rodulfo” (ibídem).

La figura más alta de la literatura peruana del siglo XVIII es, para Martín Adán, don Pedro de Peralta y Barnuevo. En él se da, sumada y resumida, la oposición entre Calderón y Góngora:

Es notorio que lo de Peralta va por el cauce calderoniano, paralelo a la memoria gongorina... nuestro gongorino aplicó, cuando creyó que así convenía, y nunca con acierto perdurable, arte de Góngora a método de Calderón, siempre en coyuntura menor que la del mayor Calderón y la del mayor Góngora. El verso parecería de Góngora, y el discurso correría como el de Calderón, aunque no a duda, sino a afirmación de regalía, de ludibrio o de loa. Tropo de poeta y reflexión de pensador sirven en nuestro gongorismo al cortesano aspirante o al agradecido, al panegirista, en suma (69-70).

En Peralta distingue Adán al versificador exquisito y al hombre de teatro nefando, “entrabas en una misma persona

extraordinaria y no sólo por la poesía” (76). El verso de Peralta es barroquísimo y no estriba en la razón sino en el oído y “si cierto concepto está en cierto verso, está allí con tanta peligrosa y precaria gracia como equilibrio en música” (70). En cambio, el teatro de Peralta se halla dominado por el conceptismo a la española, por una tendencia a la vesificación (61, 66) y por la influencia del teatro francés, sobre todo por la influencia de Corneille y Molière, y lejanamente por la de Rabelais (74).

Los de mi edad —confiesa Adán— no alcanzamos a leer el teatro de verso sino como verso o como farsa. Así pues el teatro de Peralta no me descubre nada de su visión del mundo inmediato ni de su sentimiento ingenuo de la vida: aun su entremés intuyo que es alegoría (66).

El culteranismo, al que no se puede desconocer su condición de antecedente de nuestro romanticismo y, aún más, de haber sido “su principio de probabilidad” (85), dice Adán, acaba lamentablemente: “En tregua en poesía y poda en arquitectura;...” (86). La muy mentada labor del *Mercurio Peruano* le parece a este respecto representativa, por lo nimia, y la Quinta de los Marqueses de Presa, por lo fea (ibídem y 221). El enciclopedista criollo no arriesga en ello nada y sus formas arquitectónicas no logran agrado alguno.

No obstante, “Entre los afrancesados y Melgar está, entera, la humanidad, el amor, el sino, la patria; todo cuanto de tremendo, fatídico e inalienable aqueja al hombre de arte” (86). A esta época de transición pertenece Olavide, un afrancesado al que confunde la Revolución Francesa y que posee un alma ingenua que “es la que doctamente se recrea y entretiene en nuestra última poesía clasicista” (87).

La traducción del médico don José Manuel Valdés de los *Salmos* de David (1833) le parece a Adán cosa “no de propia

literatura sino de buena voluntad, acreditando una vez más que la literatura es oficio de literatos y no pasatiempo de enciclopedistas” (92). Es cierto que la traducción posee naturalidad y un asunto sublime; pero le “Falta la pasión, así sea la indigna, y cierta paradójica serenidad para con la forma” (ibídem). Valdés, que ya no es colonial ni gongorino, representa más bien nuestro romanticismo “en pañales” o, mejor, “destapado” de las galas de las que éste se vestiría después (ibídem).

Martín Adán no cree, como Víctor Andrés Belaunde, que en el Perú no hayan existido satíricos panfletarios (92), y menciona a Concolorcorvo y Caviedes, que habrían de sobrevivir

no por la propia sátira, sino como satíricos individuales...; y no por lo que dijeron, sino por cómo, cuándo y a quién lo dijeron. La importancia no consiste tanto en lo apartado como en el aligeramiento, en el lastre que echaron por la borda, en desnarigado de los mascarones. Como Melgar, no son sustancia sino acento, atención, modo, circunstancia (99).

Les falta en realidad humor porque les falta humanidad (ibídem), y es por eso que su sátira no es clásica: en realidad ésta arraiga en la ternura como se ve en Pardo y en Los Bohemios (102).

7. El período romántico (el siglo XIX)

Mariano Melgar

Para Martín Adán, el siglo XIX está dominado por el romanticismo y se abre con un romántico: con Melgar (1790-1815). Es su romanticismo, nos dice, “*esencial y, a su modo,*

formal, que lo es ahora mismo, y que es acaso más puro por menos purificado a que alcanza la poesía en el Perú” (197, el subrayado pertenece a Martín Adán). Es formal, según el autor, porque el verso de Melgar es clásico (108, 118); esencial por la naturalidad y angustia que Melgar posee. Es así como su

modo de expresión poético, sin dejar de ser profundamente sincero e inmediato, con todo comporta criterio, escogitación entre estrofas, poética. Y yendo de teoría, cuanto de español mejor y mejor asimilado hubo jamás en nuestra poesía, que siempre lo hubo y lo habrá, sustanciando en su proporción toda ingenuidad o arte nuestro, porque literatura no es sino faz de idioma (111-112).

Melgar es un humanista, pero Adán encuentra que traduce a Ovidio más por amor a la tradición latina, por su estima por la precisa simplicidad que encuentra en él. “Infinito dista del latino el criollo intenso; pero entrambos ingenuos acuerdan fuera de texto, de un modo u otro, por corazonada o biografía; y son el mismo humano que lamenta” (109).

No es el Melgar de los poemas mayores al que Adán admira, sino al del yaraví, pero no halla en éste, como Menéndez Pelayo, una “cancioncita amorosa bastante delicada y sentida”, sino más bien una pasión angustiada, vertida en estrofas castellanas, por un *Liebhaver der Keshua Sprache*, tomándole la expresión a Middendorf (111-113). En el yaraví habría asimilado Melgar lo asimilable de la poesía indígena, pero el poema valdría fundamentalmente “como poesía en castellano absoluto y como intemporal de poeta” (114).

En la poesía de Melgar, sostiene Adán, se delimitan las posibilidades de nuestra poesía:

En verdad, los términos de la poesía de Melgar son los propios sustanciales y virtuales de la estrofa nuestra, si se deslinda en su sentido. Todas las medras de nuestra poesía se sitúan hacia acá desde el Melgar angustiado. Hemos ganado en arte de expresar, al menos, según el menester cotidiano y la moderna nomenclatura; pero en actitud con el mundo, en ingestión en la norma, en ingenuidad y en heroísmo, no seguimos muy allá desde el modesto e incorrecto poeta (115).

Una prueba de lo anterior sería la poesía vallejana según lo confirma el juicio de José Carlos Mariátegui sobre ella. En Melgar volveremos a hallar, apunta el autor, la “conmestión verdadera... de lo español y de lo indígena, de lo manifiesto y de lo necesario, de la aspiración y de la raza” (360). Esta conmestión parecía perdurable, agrega, pero vanamente, porque a Melgar sucede la literatura de Pardo, “macerada en lo peruano”, pero propia en realidad de la Europa afrancesada (ibídem), y luego la de Segura, que si por reacción es españolizante, es, en cambio, claramente inferior a la de Pardo (143, 145).

Felipe Pardo y Aliaga

Se estudia a Felipe Pardo y Aliaga como a un clásico, sostiene Adán, porque la forma de sus obras y sus influencias así lo presentan. Está bien que así se lo vea, añade, pero sin olvidar la mentalidad, actitud y divagación románticas de Pardo. Su romanticismo es positivo: va contra el albedrío de la República, a la que quisiera imponer las categorías de la Colonia, inclinándose a veces con obcecación por la continuidad, por el sometimiento de la necesidad natural del desarrollo formal. Es de este desajuste que nacen su moralismo y su sátira. Unas veces trata de olvidar la realidad histórica de

América, otras renuncia a ser él mismo, “criollo blanco y noble, por ley y por mezcla”; o, por último, “no tan empeñado cuanto disgustado” (122), se asume a sí mismo.

Felipe Pardo verdaderamente existió; y fue como ha de ser toda vez el mejor escritor limeño, sincero según doble sinceridad: la del escritor y la suya propia. Su hermenéutica se opone a la realidad; su propia realidad se agita y penetra en ella, que es ella misma (122).

Manuel Ascensio Segura

Segura es, según el autor, ciertamente un hombre de teatro de menor importancia que Pardo: el teatro de éste presenta individuos, el de aquél números; Pardo moraliza dando una lección de ética personal, Segura una de civilidad rudimentaria; Pardo despliega emociones humanas, Segura presenta títeres. Y no obstante, piensa Adán, tiene nuestro autor su importancia dentro de la literatura peruana, especialmente por su antirromanticismo programático: en tanto y en cuanto va contra el afrancesamiento y el romanticismo peruano posterior, Segura habría de abreviar por reacción de la literatura española. En este sentido, el autor teatral peruano ha sido la tesis que ha provocado la antítesis romántica (146). Para librar su batalla contra la literatura peruana afrancesada del siglo XVIII, “Segura hubo de adaptar, de volver limeño lo español castizo y diferencial y de reacción para caer con Francia; y hubo de atenerse a lo español no por españolismo sino porque a otro recurso no llegaba su ruda mano” (143). El resultado ha sido el costumbrismo cómico, “el reducto mayor de la desproporción supérstite”, sin fuerza ni información auténtica

(167). No obstante, el teatro de Segura gusta y gusta más que el de Pardo; pese a que en realidad sólo es “apenas como estimulante, como aperitivo para el teatro, como puede servirnos hoy a los que nos propusiéramos hacerlo” (151). El teatro venidero deberá mezclar lo festivo y lo que no lo es en una síntesis lograda, como sucede en la arquitectura: “Creo que la tristeza y la burla dan en el ánimo criollo expresivo ese contraste que dan en nuestro templo churrigueresco nazareno y retablo” (151). Algo así procuraron los románticos, para quienes lo cómico era un pretexto para lo lírico (146), y en los cuales a veces la expresión criolla es trágica en sus *impromptus* y tragicísima en su disimulo (151). Todo esto tiene su raíz en Segura.

Los Bohemios

Martín Adán empieza su tratamiento de “Los Bohemios” (capítulo VII de *De lo barroco en el Perú*) con estas palabras: “El romanticismo literario trae inmediatamente su noción y método del panteísmo de Spinoza” (155). Luis Alberto Sánchez advierte: “La interpretación filosófica con que arranca el rubro, empuja a cogitaciones arduas” (XV). La referencia al spinozismo con relación al barroco se aclara si se recuerda que Eugenio D’Ors caracterizaba al barroco en términos de panteísmo, al que él interpretaba como la creencia en lo natural de lo sobrenatural, como la identificación de naturaleza y espíritu².

El romanticismo peruano fue, según Martín Adán, un panteísmo “ameno, sensible, figurado, dinámico, por anécdota y experiencia”.

2. Según D’Ors, la esencia del barroco está constituida por dos rasgos: panteísmo y dinamismo. El punto lo discute largamente en “La querrela del barroco en Pontigny”, en op. cit., pp. 65-133; esp. 98 ss.

Pues a la ineptitud racial para la filosofía sistemática, ha de agregarse en el criollo la lejanía de la Europa filosófica y la facilitada y extremada política de la inquisición española e indiana en ciudades pequeñas y capitales, como únicas y sumas. Diríase que el romanticismo en el Perú comienza con la Casa de Francia (155).

La incapacidad del criollo para la filosofía, la lejanía de Europa y la política de la Inquisición, habrían hecho, según el autor, que la influencia francesa no diera aquí sus frutos, sino que apurara más bien un romanticismo extraordinariamente prematuro, que se esboza ya en Peralta cuyo teatro “da muestra notable de la característica versificación romántica, del polímetro y polirritmo preferido por los románticos formalistas” (155). Porque la verdad es, sostiene Adán, que la versificación del grupo de Los Bohemios, que según Palma nace en 1848, tiene su precedente un siglo antes en la poética y el teatro de Peralta. Existe una coincidencia innegable.

Es en ella en la que más me fundo –escribe– para atreverme a proponer la figura de nuestro romanticismo por nostrísimo, apenas despertado por el español afrancesado de su modorra de neoclasicista. La forma romántica es, pues, apenas cierta convencional disposición de galas añejas. En la solemnidad, lucieron siempre las galas tradicionales (258).

El romanticismo formal peruano remonta, pues, sus orígenes a la literatura del siglo XVIII. El autor habla de romanticismo formal para distinguirlo del de Melgar, del que ya hemos hablado, en relación al cual el romanticismo formal peruano representa un regreso: “El romanticismo que asoma distinto con Melgar, será al cabo de su progreso, el romanticismo formal de Los Bohemios, riguroso contraste” (371). Este romanticismo formal extiende su influencia hasta Chocano y

Eguren, y el propio Adán se siente adscrito al movimiento en su rechazo del mismo: “Románticos somos, más y mejor que los Bohemios, que nunca lo negaron, hasta por nuestra negación de la condición romántica” (364).

El romanticismo formal peruano tiene muy poco que ver con el romanticismo europeo y, antes bien, se distingue de él, al igual que le sucede al romanticismo español:

El romanticismo español, que trae su más probable probabilidad histórica y su más próximo antecedente psicológico con el clasicismo afrancesado de la España del siglo XVII³; y ha de convenir con el propio romanticismo internacional e individual sólo en superficiales arreglos (259).

Nuestro romanticismo fue como el español, acaso el español mismo (262).

El romanticismo, tal como lo hubimos, no es forma que penetra hondo en nuestra substancia. Apenas nos alteró; y esto, en lo peor que eramos, y para empeorarnos (263).

Fue cierta España de compromiso con Francia la que gobernó a nuestros románticos, nociva como nos será toda y aun la más accidental España desvirtuada que no haya sido desvirtuada para nosotros al confundirla y asimilarla de inmediato (264).

El romanticismo peruano no tiene pues que ver con el europeo, sino que es una nueva forma del platonismo, pero una corrompida por el afrancesamiento. El platonismo impone un divorcio entre la realidad percibida y la descrita, que es la imaginada, idealizada (164); habiendo el afrancesamiento

3. En nuestra opinión el texto de *De lo barroco* debería decir “siglo XVIII”. La edición de Ricardo Silva-Santisteban también conserva la lección “XVII”: Op. cit., p. 543.

entronizado los entimemas, es decir, las reflexiones que vedan la inmediatez (157). "... la realidad buscada por pretexto para gazmoña y dilatada confidencia es la cifra de nuestro romanticismo..." (166). Lo que hubiera podido aportar nuestro romanticismo: el descubrimiento de nuestra realidad, falta en nuestra literatura: "No procuró nuestro romántico allí, en la España de la moda, las categorías trascendentes, categorías que son, en cada individuo definidor, históricamente, las nacionales, glosa personal de la circunstancia concurrente" (263-264).

El teatro romántico es, como teatro, sostiene Adán, un horror y, como poesía, fragmento (169). En cuanto teatro logra crear ciertos tipos, pero no una acción teatral sino sólo moral:

Así, pues, nuestro teatro romántico nos da figura que si es de reconocer a primera y torpe mirada, que el pueblo está atento, no da así la acción, que de ningún modo es acogida ni asimilada como teatral, acción que viene a consistir –ya no en acción, sino en alegoría, representación como plástica– en proposiciones morales cualesquiera... (170).

En cuanto poesía el teatro romántico es fragmento, como hemos dicho: "Las mejores obras de nuestro teatro romántico se salvan por líricas, por lo bello del verso; y lo dice Ricardo Palma, que es bohemio de fiar" (ibídem).

Lo mejor de la poesía romántica es la lírica y, dentro de ésta, sobre todo la de Salaverry y Márquez (171 y 160-61). Poco es lo que se sabe de la vida de los románticos, asegura Adán, pero de lo que se conoce de los costeños y limeños, han sido moldeados por esta región y por Lima. Sus biografías son nada románticas: fueron burócratas y poco revolucionarios, no insatisfechos sino sensibleros, adulones, ventrales y

noveleros (171 y ss.). En cuanto a la poesía de los románticos es “ingenua y graciosa, humana como es la risa o la injuria, tal bajo el erizado ropaje de la retórica y los espesos tules de la extravagancia” (179).

Para Adán, lo mejor del romanticismo es sin duda alguna la prosa, ya que ella “fue la que mantuvo, inconfesa y relapsa, la continuidad barroca, esencial al Perú” (180); y porque, gracias a su expresión espontánea e inmediata, llegó a ser efectivamente romántica. Los modelos inalcanzables de la prosa romántica son *El Evangelio en triunfo* de Olavide y los *Cantos* de Vidaurre. El mejor relato romántico le parece a Adán “La boda” de José Gálvez. Ventura García Calderón, piensa el autor, se guía en exceso por el verso francés y López Albújar por el atestado policial. En Valdelomar la teoría es inapropiada para sus intuiciones e intenciones (157); por lo que sus mayores logros los obtiene este escritor cuando la abandona “y narra de hechos y de pueblos” (268). Diez Canseco piensa que es el mejor prosista de la costa, simple y espontáneo (187).

De la novelística peruana de su época, Adán piensa que en *Matalaché* López Albújar más ha perdido como romántico que ganado como realista (197); y que *La serpiente de oro* de Ciro Alegría es más poema que novela (184, 270). La novela más lograda le parece ser *La cruz de Santiago* de Camino Calderón, “novela en que el naturalismo puede ser y llega a ser porque hace su realidad escotada y medida de su intención y desarrollo, no como de la novela misma, sino como de bisel relumbrante” (267).

El juicio general de Adán sobre Los Bohemios es completamente negativo: “La justa valoración del romanticismo nuestro corresponde a la psicología, a la moral, a la historia, no a la estética, que apenas tiene allí por objeto el examen de los efectos de cierta manía” (179). Los románticos peruanos sólo

se salvan en cuanto escapan al racionalismo afrancesado acercándose al realismo. Éste es, por ejemplo, el caso específico de Ventura García Calderón cuando busca dar una “representación impoluta de lo real inmediato” (269). Pero es el caso también de Eguren y Vallejo cuando abandonan al crear el diseño, entregándose a la cosa (165); y de Arona y Valdelomar cuando parten del dato vivido (166), de Diez Canseco (187) y de Camino Calderón (267).

Al tratar a los románticos, Adán dedica capítulos especiales de su tesis a Althaus, Arona, Palma, Chocano y Eguren. A González Prada y a José Gálvez sólo se refiere al ocuparse en general de Los Bohemios. De González Prada atraen al autor el asco extraliterario que se manifiesta en su obra y la poética belleza de su prosa. El primero lo aprendió Prada de Pardo y Arona, representando una reacción contra las actitudes ventrales y los males de la administración pública y de las realidades políticas e intelectuales. La poesía viene a la prosa gonzalezpradesca de su pasión y arrebato. En cuanto al parnasianismo de Eguren, cree Adán que es en verdad el modo contrario al parnasianismo, porque su belleza excede a la de la forma: no proviene del quietismo sino de la inquietud, su serenidad no surge de la pasividad sino de la angustia: “Pues en nuestra América estar uno sereno es porque está oponiéndose, sobreponiéndose. Clasicismo y parnasianismo, fuera de cronología, concurren apuradamente a cierta profunda equivalencia” (247). Tocante a Gálvez, Adán considera su verso de un encantador y habilísimo prosaísmo, su obra como una admirable evocación del pasado y dignificación de lo costumbrista pintoresco y su exhortación a la ordenación de la integridad y a la supeditación de los valores como “de lo muy poco de rotundo y austero que se ha dicho jamás en el Perú desde la altura literaria” (189). Al cabo de una breve odisea, sostiene Adán, Gálvez descubrirá su propia forma en

una de instauración barroca. “Primogénito, tal vez unigénito del Palma tradicionalista e inmortal, Gálvez, el buen Gálvez literario, guarda el tesoro de la esperanza segura e indispensable” (189).

Clemente Althaus

En el capítulo VIII de *De lo barroco en el Perú*, estudia Adán a Althaus. Lo reivindica por haberse dedicado tan sólo a la literatura y explica cómo, pese a la forma clásica de sus versos, debe vérselo como un romántico debido a “la más desenfrenada expresión de su intimidad, sincera o simulada de romántico” (274). Ella se nos muestra en los recuerdos de la infancia de Althaus, en su ingenuidad y ternura, en su exceso paradigmático. Es cierto, reconoce el autor, que Althaus imita a Fray Luis de León —donde Adán cree encontrar una confirmación de su tesis de que la poesía peruana no es sino la española con aportes en la nomenclatura—; y que, sin embargo, racionalista como es, resulta incapaz de realizar la experiencia mística. Además, también es verdad que Althaus es monótono y vacío. Pero, añade, hay otro autor en su poesía: “Hay por ahí otro versificador que llegó a su límite, que lo labró y acotó con extremo prodigioso; uno que, al limitar y cultivar el verso como físico, imprimió en él sello personal, valioso por valioso y valiosísimo por curioso” (278).

Este Althaus es, según Adán, un romántico absoluto, esto es, un romántico clásico, que sabía de retórica y de poética y en el que la forma intensa se convierte en sustancia. Es así como puede alcanzar el aire libre: “A mi vez, aun en lo del Althaus agresivo, más que en el epigramático inocente, la disgregación barroca rompe y rinde en el rovoque y jalbegue la sierpe y la concha del testáceo y prolífico platonismo his-

panoamericano” (281). Desgraciadamente, su afrancesamiento pierde a Althaus: “Con todo su afecto indianísimo, la causa y la fórmula son, como en todo romántico nuestro, no Goya, sino Gavarni, Francia medio entrevista y luego trasoñada” (ibídem). Sin embargo, Althaus se acercó a lo más moderno de la poesía contemporánea, sostiene Adán, aunque sin duda su arte no es mayor como el de Eguren en *El cuarto cerrado*, para cuyo desarrollo le hacían falta Poe y Maeterlinck (284).

Juan de Arona

Arona, al que Adán trata en el capítulo IX de su tesis, es el otro Bohemio dedicado sólo a la literatura. “Si no la forma –que es toda la cosa sensible– la fórmula romántica cubre y nombra parte de la obra de Arona. Sin duda que el primer impulso es el de clasicista, de no romántico, de *antirromántico*, porque, en su mayor y característica frecuencia, es de epigrama...” (297). Pero si Arona no puede ser calificado *formalmente* como un romántico, lo es por su veracidad, humanidad y emoción: “Es Arona el que en nuestro siglo romántico, no ya por la formalidad, sino por el ánimo, nos lleva, por entre apodos y peruanismos, a la emoción de lo romántico como universal e intemporal, como íntegra y meramente humano” (299). La gran virtud de Arona es, según el autor, su formalismo, que lo lleva a ser un espléndido escritor churrigueresco; y su gran defecto, su ausencia de sustancia:

Lástima grande que la forma no se haya juntado con más noble pliegue al sentido; y que el coturno se rompa bajo la estatura crecida. Si lo de Segura puede interpretarse a descuido o ignorancia –ignorancia que en verdad no fue tanta, ni siquiera alguna, en punto a gramática usual y teatro español,

lo de Arona es de achacarse a sólo sinceridad, ya viciosa, si todavía edificante (296).

Ello se debió en gran parte a su apoyo a temas universales humanos y a su menosprecio de “los rudos y simples asuntos que da la tierra americana” (Gálvez): “Lástima que Arona hiciera de ello befa y parodia aparente; que desragara al monstruo, y le dejara seguir adelante” (297). Termina diciendo Adán sobre el “innumerable” escritor:

Concluyendo digamos que Arona fue el que más se afanó, confundió y precipitó en lo churrigueresco, el que más agregó de arquetipo, de roto y de extraño; esto, en lo exterior y en el interior, en el galpón y en la portada... porque así era admirable y monstruoso gusto o disgusto de Juan de Arona (300).

Ricardo Palma

Martín Adán empieza así el capítulo X de su tesis:

Es el de Palma el único caudal que, desde su fuente, sigue con el valle adonde éste fuere, fecundándolo y como causándolo; a su vez, formado y regido por el valle que enciende. Sin duda que en su paso está la luz cenital y la cosa esclarecida, y esclarecida no en su consistencia molecular, sino en su figura humana. Puerto de audaces, puerta de pródigos, de él debemos partir y a él volver después de toda tentación y arrepentimiento (303).

El caudal al que aquí se refiere Adán es sin duda la palabra poética y el valle la realidad peruana, la luz cenital el

claro que la poesía abre y la figura humana la del peruano que ha cobrado conciencia por obra de la palabra. Palma es puerto de audaces porque, según Adán, quienes deseen superarse deberán partir de él; y puerta de pródigos porque quienes fracasen al alejarse de este paradigma siguiendo su propia ruta deberán volver a Palma para aprender mejor de su lección.

En las páginas que siguen a este notable párrafo, Adán resuelve algunas de las contradicciones que parece suscitar el contraste entre sus afirmaciones y la vida y obra de Palma. En principio, es bien conocido que el tradicionalista se desprecupó en una cierta medida de la realidad política inmediata; pero ello, explica Adán, sólo fue a fin de, dejando de lado todo interés personal, penetrar más hondo en la sustancia nacional y procurar su aporte para formarla. En cuanto a sus intenciones estéticas, hay quienes afirman que Palma hizo una Arcadia de la Colonia –para decirlo con una expresión contemporánea de Sebastián Salazar Bondy⁴– y quienes, por el contrario, sostienen que la criticó ironizándola –la tesis de Haya de la Torre⁵–. En relación a los méritos de Palma escribe Adán: “Unos y otros y todos hemos de convenir en lo

4. “No obstante su filiación liberal, Ricardo Palma resultó, enredado por su gracia, el más afortunado difusor de aquel estupefaciente literario”. “La extraviada nostalgia”, en *Lima la horrible* [1964]. Lima: Populibros, s.f.: 12.

5. “Personalmente, creo que Palma fue tradicionalista pero no un tradicionalista. Creo que Palma hundió la pluma en el pasado para luego blandirlo en alto y reírse de él. Ninguna institución u hombre de la Colonia y aun de la República escapó a la mordedura tantas veces certera de la ironía, el sarcasmo y siempre el ridículo de la jocosa crítica de Palma”. “La nueva y la vieja generación de intelectuales en el Perú” (1925), en V.R. Haya de la Torre. *Obras completas*. Lima: Mejía Baca, 1977: I, 95.

armonioso y limitado del espíritu, en la clásica condición y predestinación, en que para su fin y norma concurrieron, unívocas, desemejantes y aun contrarias sustancias por juntarse en la predispuesta figura” (304). En lo concerniente a la originalidad de la tradición, es cierto, reconoce Adán, que había sido cultivada anteriormente y que era cultivada ya en la época de Palma; pero es verdad también que nadie la llevó tan lejos como él: “Palma, americano, mestizo, trabaja con instrumento y mole entonces conocidos y comunes; pero su estatua resulta animada, por divina gracia del cincel partido en la mixta materia” (305).

Y bien, dice Adán, “¿Qué es, pues, lo de Palma en lo de Palma? Yo creo que es su dócil capacidad para consigo mismo, su heroica disposición en lo nacional y su romántico y cortés antirromanticismo” (306). Su dócil capacidad para consigo mismo, es decir, su voluntaria entrega a su vocación; su heroica disposición a lo nacional, o sea su recepción del Perú tradicional y su orientación “hacia el Perú futuro, hacia el Perú posible, hacia el Perú sobrenatural de todos los peruanos en la historia y en la tierra” (ibídem); su romántico y cortés antirromanticismo, esto es, su clasicismo romántico o romanticismo clásico que conjuga y potencia ambas tendencias.

La literatura de Palma apenas consiente literatura sobre ella, afirma el autor, y por eso sólo se refiere a lo que es notorio y distintivo de ella. Por buen castellano entiende el tradicionista el que respeta la sintaxis del idioma y no tanto el que atiende al vocabulario. Por lo tanto, es permisible el uso de neologismos no arbitrariamente formados y que enriquezcan el idioma. Por ello no cree Adán que haya de ser el empleo de *peruanismos* lo que caracterice nuestra literatura futura, “que será peruanísima alguna vez de modo inadvertido” (307). La profusión de provincialismos sólo puede dar

lugar a quebrantar la unidad del idioma, que hay que mantener.

Lo anterior explica precisamente la labor unificadora del buen castellano de Palma:

Su obra llega en ámbito y por voz a todo el Perú poblado. Su intención, que será actualísima en lo no presentido todavía, se abalanza a lo aparente; pero sus medios innumerables son honestos, prudentes, y por tanto, eficaces, verificativos, artísticos (308-309).

Pero la palabra de Palma no sólo concierne a la literatura y al lenguaje, sino que realmente funda el ser nacional:

Arte tan vivo y jugoso no puede permanecer en la mera emoción estética, como no permanece el gran arte. Lleva su *sensus allegoricus* a humana figura y mente a toda forma, a acrecentar el sujeto hasta donde para el arte. Así nacionaliza, distingue, nombra, enfurece, sosiega, repele (309).

Aún más, al instituir la palabra poética de Palma la peruanidad, delimita simultáneamente el ámbito de su posibilidad:

El Perú que por él habemos es el que figuraríamos en la historia, el que nos apura, el que nos urge, el que nos arrebató, patria por concluir y reformar sin término en orden y en angustia tenaces y perfectibles; sí, aquel Perú real, de maravillas y de mentirijillas, de reflexión y de acústica (312).

En cuanto Palma trata de recuperar el pasado para el presente, ha sabido aprovechar la lección de Pardo: “En lo de Palma se vierte el sudoroso y encubierto caudal de Pardo; y cada gema ilustra allí privación y esfuerzo, para el posterior

congruo sustento del nacional decoro” (311). Al restringir Palma la influencia francesa en su obra, se coloca contra la tradición inaugurada por Peralta. En razón de que todavía subsiste la influencia del gusto galo, no extraña, dice Adán, que haya resistencias a aceptar el valor de Palma; pero no importa, pues su hora habrá de llegar:

Pasaremos nosotros; y con nosotros pasará nuestro gusto, que, por ahora, conviene con el de Peralta; y pasará como con éste pasó el suyo. Pero la lección tan patética como sutil de nuestra figura y posibilidad no creo que halle en siglos, como no sea en Palma y en Eguren, pasante igual, por la unción, por la sabiduría y por las predestinaciones (316).

En Palma se salva y, aún más, se realiza la mejor posibilidad del español: la tendencia italianizante, amenazada por el afrancesamiento:

Con todo, la propensión, la esencia, se salva aquí o allá; y en América, tras de salvarse, el español se establece, acomoda y encumbra; y en el Perú, tras de salvarse como el idioma de todo, el español esplenderá en Palma a la criolla, con insuperable condición de misceláneo y con inestimable calidad de entrefino (317).

8. El modernismo: José Santos Chocano

Para Adán: “Si pulula en Eguren lo realmente posible, en Chocano está lo realmente inmediato, concreto, informadísimo y verosímil” (321), con lo que ambos serían meros variantes del realismo: en un caso tendríamos *lo real posible* y en el otro *lo (real) inmediato o verosímil*.

El gran logro del realismo de Chocano sería haber ido más allá de la habilidad de Salaverry y de la gracia de Palma. Así extrajo a “nuestra literatura, viable, de la proeza de Palma; y la puso en seguro de suelo real, y con sazón de buena artesanía, aun a pesar a veces de buena poesía” (322). Gálvez, Camino Calderón y Valdelomar habrían sido los beneficiarios del esfuerzo de Chocano. Y los que lo despreciaron “se condenaron a perdurable extrañeza e invalidez para con nuestra expresión literaria como nacional” (ibídem) al negarse a reconocer y aprovechar los logros chocanescos. “Chocano da lección de utilidad doméstica, *lecciones de cosas* para el arte nuestro, de estética y primor de economía” (323). Evaluando los aciertos del autor de *Alma América*, escribe Adán con una evidente exageración:

Tiene del clasicismo borbónico y enciclopedista de Valencia y del romanticismo confinado y positivo de Díaz Mirón; de la obsesión barroca, universal y nimia, de Lugones y del afrancesamiento de corps, desembarazado y emprendador de Darío. Y digan lo que digan y lo que dijeren, Chocano es formalmente el más bien parecido en la *ópera omnia* del modernismo americano, con todo su montón o toda su máquina (323).

Según Adán, aunque Darío sea mejor dotado, tanto mejor conformado y establecido es Chocano. Y si en el nicaragüense la estrofa es perfecta y en el peruano desigual, la obra de éste es “tangible y precisa, útil siempre” (324).

Chocano nos propone un modelo preciso: el realismo en el que unifica tendencias contrapuestas. El exceso y el abuso mitológicos de Chocano y su sobrado grequismo son un signo barroco, algo característico y distintivo del barroquismo de este autor. Pero luego de unos años se desvanecen los dioses griegos en el panteón chocanESCO, siendo sustituidos por los

americanos y éstos a su vez por la divinidad cristiana. En este sentido, la prosperidad del último Chocano se da por aligeramiento, aunque “compensando con romanticismo formalista de bulto y puro”, lo que va tirando a fin de mantener el equilibrio. Por lo demás, el atavismo romántico convalece y dignificase en Chocano “por la propiedad del instrumento y por lo brioso del ánimo, por la tesitura gramatical y por la figura hispanista” (329). Así resulta que el autor peruano a veces logra con algunas líneas “un nivel, intenso e inmediato, donde permanece y flota la mayor poesía universal, sea la primitiva y bronca, sea la culta y sensible”. Su equivalente en la poesía española sería Quintana y, en América, Olmedo.

Por todo lo anterior, Adán cree que la poesía de Chocano es para la literatura peruana moderna como una viga maestra:

Chocano posibilita y mantiene, por materia de fundamento, la poesía posterior. Con su metáfora, ordena en la imaginación barroca postrimera. Separa, en efecto, del mundo la teoría; del arte, la materia; y en el mismo efecto, los reúne y concier-ta y amansa y sustenta. Representa espléndidamente, dentro de la mejor tradición española y de la mayor versificación americana, el logro del aligeramiento y nacionalización... (329-330).

Según el autor, Chocano podrá no gustarnos una y mil veces, pero representa nuestra posibilidad y nomenclatura. No podemos verlo desde la óptica y nomenclatura europeas. Mas como somos hispanoamericanos y si somos veraces, tendremos que admitir el mérito de Chocano. Negarlo sería como negar nuestra República en su mejor intención y en su mayor desarrollo, tras de negarla en su vera y y mera existencia. “La composición de Chocano... da la gran figura posible y propia, y la da por primer ejemplo a nuestra alegoría” (331).

9. “Un complejo producto del romanticismo y el parnasianismo”: José María Eguren

Adán aplica a la obra egureniana tres categorías: las de ánimo, materia y desarrollo. Por el ánimo es Eguren “un complejo producto del romanticismo y el parnasianismo” según una proposición del estudio de Estuardo Núñez sobre *La poesía de Eguren*⁶. Nuestro autor la aclara, sosteniendo: “Es, el romanticismo esencial, categoría de ánimo, la desbordada esencia y continua sangre de la poesía de Eguren: por romanticismo principia y resulta y hace forma como parnasiana y como simbólica, como todos los difíciles profundos” (337).

En cuanto a su materia, la sustancia de la poesía egureniana es “la diversa y configuradísima del *bric-a-brac* internacional del pasado siglo” y su mayor móvil formal es la *joie de vivre*, el gusto del vivir, que fue “un aperitivo del *fin du siècle*”. “La sustancia de Eguren es..., como material y palpada y representa por modo inmediato realidad exterior entrañada, la cosa sensible. Es algo como de algo que es al tacto” (338). No hay en la poética de Eguren ningún designio racional que lleve al poeta a descubrir contradicciones: su llama real es el artificio.

Finalmente y tocante al desarrollo de la poesía egureniana, no se puede rastrear sus orígenes: no es que Eguren haya salido a jugar poesía, sino que “vivió en perpetuo juego con lo ordinario, trabajando en jugar a renombrar y reconocer un juego de sutil conciencia, sutil ingenuidad y sutilísimo peligro” (338). El peligro proviene de que Eguren es, formalmente, excesivo y desencajado, con una vitalidad de agonía y

6. “Eguren no es estrictamente un simbolista, sino un complejo producto del romanticismo y el parnasianismo”. *La poesía de Eguren*. Lima: CIP, 1932, p. 32.

sin ningún orden, excepto el mismo plan de juego, de modo que está en riesgo de caerse a cada momento. A diferencia de los parnasianos quienes, como se sabe, tenían el culto de la belleza pura, Eguren “se sustenta de la descomposición de lo parnasiano como de queso fuerte”: en él hay una enorme cantidad de palabras discordantes que, a veces, “apartan al lector de verso como la melografía al ojo” (339). Se trata de vocablos que hacían el papel de monstruos, pero que cumplen en la poesía egureniana el papel de grifos góticos con una función asaz florida.

Con Eguren instálase en el Perú real cierto principio de poesía próspera y de imaginación realista que faltaba, acaso no al Perú solo, sino también a la lengua misma: la filología innata y ninguna y el arte alguno y sabidor de Eguren devuelven al español su facultad genética, en comiso académico, por vía y artilingüo de pueril denominación ajena y consentida (340).

Sucede así con los italianismos de Eguren que son góticos y barrocos, intuitivos e invasores. Otros autores románticos sólo habrían accedido a lo mozárabe o a lo arábigo. De allí que el poeta peruano le parezca a Adán un poeta genial “y el mayor *posible* de la América *sciente*” (341).

Eguren ha sido un poeta profundamente espiritual y realista a la española, que “halla en la forma gótica y en sus compensaciones y aberraciones la más capaz y conforme para su espíritu como persona, para la expresión, el espasmo y la información y perduración de su voluntad abstinentemente y recreadora” (341). Su figura poética es española en entraña y católica en trance.

En cuanto a la puerilidad de Eguren, Adán cree que remedia la desatención española por la infancia. Mucho habría aprendido de la lectura del *Des Knaben Wunderhorn*, a la que menciona Núñez y confirma el autor. Por lo demás, esta

lectura, sostiene Adán, también habría influido en Valle Inclán, con cuya obra la egureniana tendría un parentesco en lo referente a la técnica pictórica y la idea del horror, además de ciertos lejanos parecidos biográficos. No obstante, hay que añadir que la forma gótica se ha afrancesado en Eguren.

El graduando sostiene que el autor de *Simbólicas* no debe nada a los costumbristas y que participa de la actitud contempladora de la naturaleza de Althaus y Arona. Pero agrega que “La forma del Perú no cabe a Eguren, como no cupo a Pardo ni a Althaus ni a Arona, y a todos ciñe como ciñe la soledad o el cilicio” (348). Y es que en el caso de Eguren, éste sólo admite de la realidad exterior aquello que instaura y además trasciende el presente. Adán discrepa de Núñez en cuanto éste había afirmado que a la poesía egureniana es “esencial e inseparable el ápice del sueño, soplo cordial para el vidrio egureniano”. En cambio, Adán cree que el realismo de Eguren es “obra del sueño en menor proporción que la que dan plan de sueño, trazo del mundo, situación de la fortuna, conciencia limpia y ambidextra pero interesada conciencia de ascético y de vigilia” (349). A veces “hace figuras de conciencia crepuscular y de lucidez frenética que no conoció ni volverá acaso a admirar la poesía en español” (351).

A juicio de Adán, Eguren es notoriamente limeño y melancólico limeñísimo (349). Su poesía es, ante todo, triste, más que nunca cuando al loar describe figuras, lances y ámbito limeños.

Pero, a la vez, el autor de “Los reyes rojos”

muestra más y mejor que poeta alguno en español la monstruosidad, relajación y extrañeza del origen indeclinable. Es, en esencia, unidad y caos, temor y delicia, virginidad y pululación, dios y diablo. Entramos en el Eguren contrario de su contraste y en el Eguren antitético de su estética (352).

El Dios de Eguren, el Dios Cansado, es un Dios humanizado como el del último Rilke, y es que para el poeta peruano “no hay belleza humanada de unidad apolínea” (353).

10. Las “Conclusiones” de *De lo barroco en el Perú*

En sus “Conclusiones” indica Martín Adán que el objeto de su disertación fue el romanticismo formal, pero que para tratarlo se vio obligado a subir hasta su causa (el barroco), para descender después hasta su efecto (el romanticismo).

Que lo que ha sostenido es que la literatura en el Perú, en su más extensa y efectiva expresión que es en español apenas formalmente diferente, procede del mestizaje de un cierto pueblo con peculiaridades expresivas y definido no racialmente sino en la continuidad de sus formas: política, religión e idioma, que han operado en concertada autonomía contra siglo, migración y especie. La primera de estas formas, la política, desaparece con el final de la época colonial. Quedan, pues, la religión (de España y del Renacimiento) y el idioma (y a este respecto es la expresión en español y costeño la que rige la literatura peruana) (357-359). Ahora bien, la expresión del criollo costeño no conviene a la del criollo serrano. Para Adán, unidad es lo que el Perú reclama: en lo económico, pero previamente en lo moral y cultural, esto es, en la absoluta sumisión del indio y en la relativa prelación del criollo (191). Y el instrumento de la unificación habrá de ser el idioma español.

No obstante, hay que comprobar que el idioma español trajo una gran descomposición (359). En verdad, hay que confesar que el español está enfermo en el Perú desde hace quinientos años, por lo que hay que curarlo: sus mejores confesiones son angustiadas y hay por ello que convertirlas en

saludables (359-360). Entre nosotros, dos castas como dos naciones han de convivir en un mismo suelo, tiempo y odio, y es la forma la que habrá de decidir. La novedad literaria americana es la mera disposición de figuras sustanciales de lo barroco. Pero algo semejante ha sucedido en la barroca España, que nos hizo a su imagen y semejanza. “Nación mestiza, su unidad profunda y perdurable incide en la barbaridad de la Reconquista, en la insatisfacción del Renacimiento y en la cruzada de la contrarreforma” (368). De allí que España no sea en realidad madre sino presente y angustiada hermana.

Existe, pues, entre España y América Latina comunidad de religión y de forma, y es por ello que entre la literatura española y la peruana hay una identidad profunda y una diferencia sólo formal. De allí que, como dijimos, la misma decadencia que se observa en la literatura española se la vuelva a comprobar en la peruana. Lo más logrado en ésta son, para Adán, “la carta de Amarilis [a Belardo, D.S.], el soneto de Salaverry y el progreso de Chocano, en progresivo demérito esencial desde la primera al último y si nos referimos a la poesía” (374). Lo diferencial, distinto y regresivo de la poesía vallejana es absolutamente no español (375).

Fatal fue, según el autor, la expulsión de los jesuitas, ya que la política ignaciana estaba predestinada y ejercitadísima en la unificación de la forma. Así sucedió que “La más noble, profunda y segura unidad de las Indias, digamos que la única, no asiste al nacimiento de las Repúblicas; y su falta de entonces será irreparable” (375).

En suma, Adán sostiene que “la literatura peruana y, extensamente, la hispanoamericana son sustantivamente la barroca española delongada e influida”; y añade “que el aporte de lo indígena puro no es sino de asunto propuesto al prejuicio del criollo y de nomenclatura empleada con fines de aditivo embellecimiento o de esclarecimiento lexicológico” (376-377).

En efecto, como la raza indígena está de hecho incapacitada para concebir y declarar históricamente su derecho (378), de aquí “nace la virtual capacidad del criollo como costeño y la excelencia del costeño por limeño, en los rangos expresivos” (378). “La mayor y mejor definición de lo criollo la da la Costa por boca de Lima” (ibídem). Por criollo entiende Adán lo mestizo españolizado, ya resoluta e integralmente español por españolizante. Según el autor, la Conquista no ha acabado. “Con incertidumbre, concluyo diciendo que espero que la nueva Conquista sea lo más sinceramente humana, sagaz y afectiva, de cruzada pacífica, de ilustración generosa, porque no sea bárbara venganza quien obre la profunda integración y figuración del Perú definitivo” (378).

Para el graduando, Arequipa tiene un lugar destacado en la expresión peruana al someterse a la norma de Lima como representativa. En general, se ha consumado el mestizaje costeño del blanco al indio; en cambio, el mestizaje del indio y del blanco aún no está terminado; y “tras del indio, dígame lo que se quiera, hay personalidad racial y nacional, así no sea ésta inmediatamente convincente” (379).

Adán cree que el orden colonial esencial, católico y jerárquico nos sigue sustentando; y que si es cierto que la literatura colonial fue estéticamente estéril, colaboró decisivamente con la creación y mantención de formas y categorías mayores. Su inopia provendría de su modelo histórico: desfigurado, extraño y forzoso. Y que en la literatura de la República la novedad importante no fue la forma alterada sino la intención revelada (382).

Según el autor existe una cierta ley en el progreso individual del escritor peruano y del hispanoamericano: que va “hacia la forma clásica conveniente a su época, hacia la que la múltiple figura de la grecorromana diere a cierto desorden de su secuela, hacia la que naciere del concierto y concepto

de las circunstancias actuales” (382). En verdad, todos los grandes escritores hispanoamericanos –Calderón o Quintana, Meléndez y Rodó, Valera y Ortega, Olmedo y González Prada– han abrevado de lo barroco.

Adán advierte que *De lo barroco en el Perú* no ha tocado el desarrollo personal de los escritores sino que ha atendido a los escritores en las escuelas y a éstas en su siglo y progreso. Sostiene que cree notar en el romanticismo una tendencia hacia el afrancesamiento; y que, en su opinión, los mayores románticos son los que, románticísimamente como criollos, se opusieron precisamente al romanticismo francés, ya que el romanticismo es un fenómeno de origen alemán.

El graduando escribe: “Preconizo *peruanismo* vívido, ingenuo, inmediato; y busco su posible figura tenaz en la literaria” (387). Para él, los mejores de nuestros escritores (Melgar, Pardo, Segura, Palma, Arona, Chocano, Gálvez, Valdelomar, Eguren, Vallejo) están presentes en nuestro ánimo

en cuanto no se cohibieron delante del arquetipo; en cuanto rehicieron su principio con trizas de continuidad; en cuanto se obcecaron en su razón y soltaron su instinto tras de alzar el coto; en cuanto aspiraron en ley escrita a pasión interminable. Viven todavía por pasión en principio, por libertad en casta y por agonía en regla. Patria es como servirla (388).

Para Adán *De lo barroco en el Perú* tiene sólo el valor del sustento y la necesidad del cimientto,

pues está en proporción y en función de su fábrica pretensa. Acaso, impiamente, renuevo cadáveres para mi propio gesto. No me arrepentiría. Confieso que no atrae nada que no esté en actitud, en moral, en perfectibilidad, en sacrificio. Por hoy me es una sola el ara de Eros y de Kayros (389-390).

II

Recepción de la tesis

En su prólogo “Lo barroco y Martín Adán”, a la edición de la tesis en 1968, Luis Alberto Sánchez es muy elogioso, pero a la vez crítico con el graduando. Señala que el libro en sí equivale a una autobiografía literaria, ya que Rafael de la Fuente Benavides es barroco en extremo y que el volumen contiene su sabiduría, gestos y tendencias estilísticas (V). Pasando a la crítica, señala que la tesis debió titularse “De lo romántico” y no “De lo barroco”, pues en sus conclusiones Adán manifiesta que aquél es el objeto de la disertación, aunque al tratarlo haya subido inevitablemente a lo barroco. Detalla que Adán no hace justicia a algunos escritores y a otros –como a Segura– no los ha debido incluir “entre culteranos, conceptistas, románticos, barroquistas y gongorinos” (XV), lo mismo que a Althaus y Arona (XVIII). Finalmente, sostiene que en razón de que el libro fue retocado –“hasta prácticamente 1960 o después”– Adán hubiera podido tomar conocimiento y acoger en él las exégesis posteriores a 1940, lo que no ha hecho, produciéndose “algunos lamentables vacíos informativos”. “Tales vacíos se salvan de sobra con la chispeante originalidad de los juicios y extensiones que Martín exhibe a lo largo de su trabajo” (IX).

Al año siguiente de su edición de la tesis de Adán, Edmundo Bendezú Aibar publicó el artículo “Barroco y Romanticismo según Martín Adán”⁷. El artículo se abre con una afirmación lapidaria: “*De lo barroco en el Perú* es el estudio más profundo y veraz de la literatura peruana de cuantos han sido

7. *Amaru* 9, Lima, marzo de 1969, pp. 46-50.

publicados en los últimos treinta años” (46). La dificultad y el mérito de la tesis de Martín Adán radica, según el autor “en su metodología, que sólo un gran poeta podía haber utilizado” (46). Se trata de una metodología con una erudición poco común, pero que no va acompañada del aparato bibliográfico correspondiente; y de una obra escrita no con la prosa lenta y pesada propia de las tesis, sino con una conceptista, de léxico insólito y con metáforas audaces. Esta metodología consistiría en un “calar hondo en la obra literaria”, operación que se sobrepone a otras consideraciones (48). Las objeciones sobre el gran o poco espacio concedido a algunos escritores, o las omisiones, las encuentra Bendezú disculpables

por la naturaleza y dimensiones mismas de la tesis que se quiere demostrar, por los criterios de selección adecuados a la metodología empleada por el autor, por las dimensiones, complejidades e implicaciones de los [autores, D.S.] escasamente tratados, además de aquellas [?, D.S.] que se encuentran en los ya largamente estudiados; y finalmente, se excusan esas omisiones, por las consideraciones subjetivas que no pueden evitarse en toda obra crítica por más objetiva que se la desee (46).

Para el editor de *De lo barroco en el Perú*, detrás del aparente desorden de la obra existe una estructura rigurosa, una incesante dinámica sincrónica y diacrónica y un plan sabiamente proyectado (46).

No obstante esta defensa, Bendezú está en claro sobre que Adán “no es historiador de la literatura sino antes que nada poeta y filósofo de la historia literaria y de la poesía” (48).

En cuanto a las proposiciones centrales de Adán sobre la oposición básica entre clasicismo y barroco, que ha recogido de Eugenio D’Ors, y sobre que el barroco ha tenido una realización excepcional en España, sostiene Bendezú que han

sido confirmadas en el gran libro de Helmut Hartzfeld *Estudios sobre el barroco*⁸.

Finalmente, en su prólogo “El extraño caso del poeta Martín Adán y el Doctor Rafael de la Fuente Benavides”, a su edición de las *Obras en prosa* de Adán⁹, Ricardo Silva-Santisteban Ubillús se ha referido a *De lo barroco en el Perú*. Sostiene que la obra, aunque sirvió de tesis doctoral, es más bien un largo ensayo sobre una tendencia de la literatura peruana.

En *De lo barroco en el Perú* su inusitada y monstruosa riqueza verbal, parece obedecer a una suerte de pedantería intelectual, injustamente motivada por intentar mover resortes que si son connaturales a su obra poética... en la prosa de *De lo barroco en el Perú* crece con características anormales sobre el cuerpo que le da vida (XV).

Frecuentemente, sostiene Silva-Santisteban, el autor se escapa de la realidad literaria que estudia y, enamorado de los períodos de su propia prosa, se descarría en su decir crítico.

No obstante, *De lo barroco en el Perú* sería una de las obras más originales con que cuenta la crítica peruana contemporánea, pese a su estilo de museo y a su ideología reaccionaria, “por ciertos fragmentos admirables y por sus chispazos geniales que se encuentran en menudo en esta empresa *tour de force*” (XVI). El mayor defecto del libro no sería sin embargo su arbitrariedad, sino el que olvide el avance de la crítica moderna sobre el romanticismo e ignore a grandes románticos ingleses y alemanes.

8. Madrid: Gredos, 1964. El libro reúne trabajos previamente publicados en inglés, alemán e italiano y traducidos al español.

9. Lima: Edubanco, 1982: VII-XX.

Para Silva-Santisteban, los mejores capítulos de *De lo barroco en el Perú* son los dedicados a nuestra literatura colonial.

El editor de la segunda edición finaliza declarando que para él constituye un enigma intentar explicar cómo conduce o cómo se realiza la transformación que va de *La casa de cartón* (1928) a *De lo barroco en el Perú* (1938 y ss.). Mientras la primera obra se abre a múltiples posibilidades, la segunda se cierra a todas. Con el tiempo pronostica que *De lo barroco* ha de permanecer como lo que es: una pieza curiosa.

III

Consideración final de la tesis

1

Es preciso concederle razón a Luis Alberto Sánchez en cuanto a que la tesis de Adán hubiera merecido mejor la denominación *De lo romántico en el Perú*, y en muchas de sus críticas de detalle. No obstante, y sorprendentemente, Sánchez no considera el planteo general del graduando.

Tampoco lo hacen Edmundo Bendezú Aibar y Ricardo Silva-Santisteban Ubillús. El primero realiza una crítica muy poco crítica, pues, para afirmar que *De lo barroco en el Perú* es el estudio más profundo y veraz de la literatura peruana de cuantos se habían publicado entre 1939 y 1969, habría que olvidar los trabajos de Sánchez, Estuardo Núñez, Tamayo Vargas, Luis Jaime Cisneros y Alberto Escobar, entre otros. Mucho más cuando a renglón seguido reconoce Bendezú que Adán no es un historiador sino un poeta y filósofo de la literatura.

Por otro lado, la presunta metodología empleada por Adán no es tal. Si por metodología se entiende, como es usual, el

aplicar un cierto método, o sea imponer un orden a los diferentes pasos que se dan para llegar a un orden deseado; o si se comprende por tal, como decía Descartes, emprender “el camino que se debe seguir para llegar a la verdad de las ciencias”, entonces no encontramos nada parecido en *De lo barroco en el Perú*. Mucho menos tiene la tesis una estructura *rigurosa* o “un plan sabiamente proyectado”. Lo que más bien se comprueba es que Adán aplica generosamente su intuición y capacidad para escribir, lo que da como resultado a veces vislumbres felices y fórmulas expresivas admirables, y otras, juicios insostenibles –como el que Chocano sea mejor conformado o establecido que Darío o que Chocano y Eguren sean ambos escritores realistas– y párrafos que lindan con lo incomprensible.

Tocante a la crítica especialmente dura de Ricardo Silva-Santisteban Ubillús, se centra en tres puntos: en la inadecuación de la prosa barroca de Adán para formular su tesis, en su parcial desconocimiento del romanticismo inglés y alemán, y en la transformación y en verdad involución que cree poder constatar en el tránsito que va de *La casa de cartón* (escrita por el poeta Martín Adán) y *De lo barroco* (redactada por el sosías de Mr. Hyde, el Dr. Rafael de la Fuente Benavides). Gran parte de estos reparos son fundados.

2

En la tesis de Martín Adán hay una perceptible influencia de la de José de la Riva Agüero: *Carácter de la literatura del Perú independiente* de 1905. Riva Agüero había afirmado que la literatura peruana es en lo esencial castellana y española¹⁰.

10. “*La literatura peruana forma parte de la castellana...* La literatura del Perú, a partir de la Conquista, *es literatura castellana provincial...*”.

En Adán encontramos aseveraciones similares: “Si mi referencia a la literatura española es constante, es porque veo identidad profunda y diferencia formal con relación a la nuestra” (*De lo barroco en el Perú*, 369). “Las formas que trajo España al Perú permanecen en nuestras letras...” (19). La poesía colonial –si se prescinde de Garcilaso– es la española alterada en asunto y nomenclatura (23). “La novedad literaria americana es nueva disposición de figuras sustanciales de lo barroco” (368). Otra idea procedente de Riva Agüero es que la literatura peruana tiene como escenario natural básicamente la costa: su actor es el criollo y su mejor representante el limeño¹¹. Según Martín Adán, la raza indígena tiene una trágica incapacidad para concebir y declarar históricamente su derecho; de aquí nace “la virtual capacidad del criollo como costeño y la excelencia del costeño por limeño, en los rangos del orden expresivo. La mayor y mejor definición de lo criollo lo da la Costa por boca de Lima” (378). Y, como contrapartida y corolario de lo anterior, encontramos tanto en Riva Agüero como

Carácter de la literatura del Perú independiente, en *Obras completas*. Lima: PUC, 1962, I, 261.

“No sólo es la literatura del Perú con toda evidencia *castellana*, en el sentido de que el idioma que emplea y la forma de que se reviste son y han sido castellanos, sino *española* en el sentido de que el espíritu que la anima y los sentimientos que descubre son y han sido, si no siempre, casi siempre los de la raza y la civilización de España” (ibídem, 263).

11. “Este carácter criollo (cuyo más fiel representante es *el limeño*) predomina en toda la literatura peruana, lo mismo en la Colonia que en la República...; y en virtud de su superioridad anula casi por completo, la influencia que ha podido ejercer el genio de la raza indígena” (*Carácter...* Op. cit., p. 71).

“La amabilidad y el encanto del criollismo no han florecido sino en Lima, porque en Lima únicamente encontraron el medio adecuado para desarrollarse” (ibídem, 196).

en Martín Adán el prejuicio racista sobre la incapacidad del indígena y del negro para hacer literatura^{12, 13}. Riva Agüero y Martín Adán son dos de los escritores más racistas que hemos tenido. Por cierto, éstos no son los únicos puntos en que el *Carácter de la literatura del Perú independiente* ha influido sobre *De lo barroco en el Perú*.

3

Uno de los supuestos centrales de la disertación de Martín Adán es la tesis de Eugenio D'Ors de que lo clásico y lo barroco no son fenómenos históricos precisos, sino más bien constantes históricas, tesis que también ha sido defendida por autores como Croce, Spengler, Worringer, Walzel, entre otros más. No obstante, ella ha sido fuertemente criticada por René Wellek en estos términos:

El método [de postular conceptos tipológicos ahistóricos, D.S.] es llevado a extremos absurdos: la mitad de la historia y de las creaciones del mundo son barrocas, todas aquellas que no son puramente clásicas, que no están bañadas por la seca luz del intelecto. El término así empleado puede tener el mérito de llamar la atención hacia esta recurrencia de un arte emocional caracterizado por la excesiva elaboración y el adorno estilístico, pero ha llegado a ser tan amplio y vago que cuando se le

12. Sobre la incapacidad literaria de la raza indígena según Riva Agüero Cf. la nota a pie de página anterior. Sobre la raza negra escribe: "Por lo que toca a la raza negra,... no puede reconocérsele nada que se asemeje siquiera a un ideal literario..." (*Carácter...* Op. cit., p. 72).

13. El desprecio de Martín Adán por el negro es aun mayor que el de Riva Agüero: "el negro original nada propio que sea estimable jamás obró, ni en el Perú, ni en Africa, ni en la historia. Donde quiera, en el Perú y en el mundo el puro negro no es más que brazo, genitura, inercia, quebrantamiento" (202).

separa de las interrelaciones de su época pierde toda utilidad para el estudio literario concreto. Dividir el mundo de la literatura en Renacimiento y barroco o en clasicismo y barroco no es mejor que dividirlo en clasicismo y neorromanticismo, realismo e idealismo. A lo sumo, logramos la separación de ovejas y cabras. El historiador de la literatura se interesará mucho más por el barroco considerado como un término propio a un período determinado (*Conceptos de crítica literaria*. Caracas: EBCV, 1968: 77).

Esta crítica es por entero pertinente y se puede comprobar considerando la aplicación del término “barroco” (o de su subespecie “romanticismo”) por Martín Adán al desarrollo de la literatura peruana. Si barroco son tanto el barroco impositivo del siglo XVII como el churrigueresco del XVIII y el romanticismo del XIX, y si románticos son tanto Los Bohemios peruanos como Pardo y Segura, entonces los conceptos de barroco y de romanticismo se han vuelto tan elásticos que han perdido toda capacidad de designar nada con precisión. Difícilmente podrá hablarse aquí de una metodología medianamente satisfactoria desde una consideración gnoseológica, una que haya llevado a un estudio veraz (y profundo) sobre el desarrollo de la literatura peruana.

4

Otro supuesto conectado con el anterior y que es igualmente problemático es que España sea en lo esencial un país de cultura barroca. Esta tesis fue enunciada por Helmut Hartzfeld en su artículo “El predominio del espíritu español en las literaturas del siglo XVII”¹⁴, por lo que es comprensible que

14. *Revista de Filología Hispánica* 3, 1941, pp. 9-23.

Edmundo Bendezú cite entusiásticamente el libro de Hartzfeld *Estudios sobre el barroco* (1964), para abonar los planteamientos de la disertación de Martín Adán. René Wellek expone así la tesis de Hartzfeld de 1941:

Hartzfeld intentó demostrar que España es eterna y fundamentalmente barroca y que, históricamente, fue el centro de irradiación del espíritu barroco en Europa. Los rasgos hispánicos permanentes, que son también los del barroco, fueron sólo temporalmente desplazados por el Renacimiento (*Conceptos fundamentales*: 66).

El mismo Wellek critica así con pertinencia la tesis hartzfeldiana:

Sin embargo, Ludwig Pfandl, quien escribió la más completa historia de la literatura española del Siglo de Oro, limita el barroco al siglo XVII y, de manera expresa, excluye a Cervantes (Op. cit.: 66-67).

De manera semejante se ha sostenido a veces que hay una proclividad en el arte y literatura latinoamericanos o peruanos hacia el barroco¹⁵, tesis que difícilmente se puede sostener. Restringiéndonos a la literatura peruana: si en ella hay espléndidas muestras del barroco como la prosa del Lunarejo, Peralta o del mismo Adán, difícilmente se podrá calificar de

15. Alberto Wagner de Reyna ha sostenido que el barroco es la vocación de Iberoamérica. Cf. su artículo "Barroquismo y vocación de Iberoamérica". *Mercurio Peruano* 68. Lima, 1949, pp. 285-190. Por su parte, para Alejo Carpentier, América –la América Latina o mestiza, se entiende– ha sido barroca desde siempre. Cf. su conferencia "Lo barroco y lo real-maravilloso". *Ibidem*. *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 1984, pp. 108-126.

la misma manera la de Garcilaso, Arguedas o Vargas Llosa, o sostener que son menos representativos que los primeros.

Y por cierto: si no se acepta la tesis del barroquismo básico de la literatura española o peruana, tampoco se podrá aceptar la visión de su progresiva decadencia en los siglos XVIII y XIX debido a la influencia francesa –además de que el día de hoy no resulta admisible la idea de que la literatura peruana no es otra que la española alterada en asunto y nomenclatura–.

5

Mas se puede prescindir de lo anterior y examinar lo que Adán señala como el objeto en sentido estricto de su disertación: el romanticismo formal, ya que inicialmente habría subido al estudio de lo barroco sólo por considerar que es una categoría más básica. ¿Cuán correcta es la concepción del romanticismo de Adán y la visión del romanticismo peruano que nos ofrece?

Dos objeciones que ya hemos visto son: una, la de Ricardo Silva-Santisteban Ubillús de que la *visión* general del romanticismo de nuestro autor es bastante sesgada: no toma en cuenta a importantes autores ingleses y alemanes; y otra, la nuestra de que también su *concepto* del romanticismo es en exceso impreciso, lo que le permite incluir a autores que difícilmente pueden ser tomados como tales, como por ejemplo a Segura –lo que observaba el doctor Sánchez–. Pero casi es aun más extraño lo que con este concepto Adán excluye: no estudia en forma temática y sólo menciona fugazmente a autores como a Carlos Augusto Salaverry (por ejemplo: 164, 171, 374), el más importante de nuestros poetas románticos, o a Manuel Nicolás Corpancho (por ejemplo: 168, 169, 172), de biografía y obra extraordinariamente románticos.

En cualquier caso, el estudio del romanticismo peruano por Adán es enormemente insatisfactorio y queda a una inconmensurable distancia del hermoso trabajo sobre el romanticismo alemán de una poeta como él: Ricarda Huch¹⁶.

6

Por otro lado, la racista afirmación de Martín Adán sobre la incapacidad de los indígenas para expresarse literariamente ha sido falsada con la general revalorización de la literatura oral indígena previa y posterior a la Conquista, literatura a la que Edmundo Bendezú Aibar ha designado como *La otra literatura peruana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986).

Refiriéndose a la literatura precolombina e india en general, José Alcina Franch escribe lo siguiente con pertinencia:

Ahora no hay que demostrar nada: la literatura de los indios está ahí y ella sola se defiende y se valora. Tanto es el respeto que merece de parte de todos que ya no es la literatura de los “indígenas”, sino de los indios antiguos y modernos. Ese cambio es suficientemente significativo para comprender lo que ha sucedido en el tiempo transcurrido (introducción a *Mitos y literatura azteca*. Madrid: Alianza, 1989: 8).

7

¿Queda algo de valioso en *De lo barroco en el Perú* después de lo dicho? Pensamos que sí, como ya lo ha visto y manifestado Ricardo Silva-Santisteban Ubillús: son muy sugerentes los capítulos dedicados a la literatura colonial, pese a

16. *Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall* [1899]. Tubinga: Wunderlich, 1951.

que en ellos Adán sólo alude a Mexía de Fernangil (25) y omite a Enrique García y a Diego Dávalos y Figueroa, como ponía de manifiesto el doctor Sánchez (X). Nosotros pensamos, por ejemplo, que es muy notable que Martín Adán haya sabido detectar la importancia del platonismo –hoy hablaríamos más bien de petrarquismo– en el inicio de la literatura peruana y aun en la literatura posterior. Y, por cierto, hay muchas partes de la tesis de las que sin duda se puede aprender mucho gracias a las intuiciones del autor –estamos pensando por ejemplo en algunos fragmentos sobre Palma o sobre Eguren–.

Pero la verdad es que *De lo barroco en el Perú* no debería ser leído tanto como un libro perteneciente al terreno de la crítica literaria o al de la historia de la literatura, sino simplemente como un ejercicio literario sobre la literatura, al que por lo tanto no se le puede imponer los criterios de verdad científica, precisión y claridad propios de los trabajos de investigación académica, sino más bien los de la rara belleza, refinamiento expresivo y placer que provoca una obra barroca. Su experiencia viene en ocasiones acompañada de imágenes coincidentes con la realidad literaria a la que se refiere (por ejemplo cuando la tesis presenta a Melgar como a un romántico pero que difiere de Los Bohemios posteriores); pero en otras el deleite se pierde por las necesidades de la prosa académica, o las imágenes del texto son meros productos de la fantasía del autor (por ejemplo ver a Chocano como la viga maestra de la literatura peruana moderna) o de sus deseos (considerar al mismo Chocano como mejor conformado o establecido que Darío). Es cierto que si tomamos *De lo barroco en el Perú* en este sentido: como *literatura* sobre el proceso literario peruano, desposeeremos a la tesis de su condición científica (lo que es una manera de hablar, pues nunca la tuvo); y quizás no le estemos haciendo mucho favor

al verla como obra de arte verbal, pues en tanto literatura tiene mucho ripio. Esto es cierto, pero hay que agregar que a cambio tiene fragmentos de una capacidad lingüística deslumbrante que no desmerecen para nada la de los poemas posteriores de Adán. En este sentido, no es cierto que *De lo barroco en el Perú* se cierre a todas las posibilidades: proporciona algunos conocimientos (aunque sólo sea sobre la base de la intuición) y sobre todo una lectura por momentos muy placentera (pese al ripio que contiene).