

La Independencia del Perú en dos tradiciones de Ricardo Palma¹

Sandro Chiri Jaime
Universidad ESAN
schiri@esan.edu.pe
Lima-Perú

Resumen

El presente ensayo revisa el espíritu cívico con que Ricardo Palma escribe un conjunto de tradiciones ambientadas durante el proceso de la Independencia del Perú y, al hacerlo, privilegia el ánimo unitario de la nación sobre las rencillas políticas de entonces. Así mismo, el texto analiza dos relatos, «Con días y ollas venceremos» y «La tradición del Himno Nacional», con el propósito de valorar, en el primero, los riesgos que asumieron peruanos de diversa procedencia para conquistar la tan ansiada emancipación de la administración colonial; y, en el segundo, reconocer el mérito de la letra y música del Himno Nacional del Perú, así como su intangibilidad, en tanto que fue obra de los peruanos que fundaron la República.

Palabras clave: José de San Martín, Simón Bolívar, Francisco Javier Luna Pizarro, José Bernardo Alcedo, José de la Torre Ugarte, independencia, emancipación, República, patriotas, militarismo, música.

Abstract

This essay analyzes the civic spirit which Ricardo Palma used to write a set of traditions during the process of Peruvian Independence and, while doing so, he privileges the unitary spirit of the nation over the political conflicts of those times. Likewise, the text analyzes two stories, “Con días y ollas venceremos” and “La tradición del Himno Nacional”, with the purpose of valuing, in the first one, the risks that Peruvians of diverse origins assumed to conquer the so longed emancipation

1 Este ensayo es parte de la tesis *El imaginario nacional en las Tradiciones peruanas, de Ricardo Palma, ambientadas entre 1820 y 1885*, presentada en Temple University (EE. UU.), en 2012, para optar el grado de Doctor en Literatura Hispanoamericana.

Sandro Chiri Jaime (Perú)

Doctor en Literatura Hispanoamericana por Temple University (Filadelfia, EEUU), donde se graduó con la tesis «El imaginario nacional en las tradiciones militaristas de Ricardo Palma» (1820-1884), y licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fundó y dirigió la revista cultural *La Casa de Cartón* cuyas ediciones eran de carácter monográfico. Sus ensayos literarios se han publicado en revistas académicas dentro y fuera del país, y su producción poética se patentiza en cuatro títulos: *El libro del mal amor* (1989), *Y si después de tantas palabras* (1992), *Viñetas* (2004) y *Poemas de Filadelfia* (2006). El año 2010, el Instituto Italiano de Cultura de Lima le editó de manera bilingüe una selección de su poesía, en la versión de la profesora Rita Cardillo, y con prólogo del maestro Antonio Melis. Además, sus textos creativos han sido traducidos al inglés por Raymond Mc'Connie y al portugués por Nuno Júdice. Fue funcionario de la Casa de la Literatura Peruana, unidad del Ministerio de Educación, y, en la actualidad, es catedrático en la Universidad ESAN.

from the colonial administration; and, in the second one, to recognize the merit of the lyrics and music of the National Anthem of Peru, as well as its intangibility, as it was the work of the Peruvians who founded the Republic.

Keywords: *José de San Martín, Simón Bolívar, Francisco Luna Pizarro, José Bernardo Alcedo, José de la Torre Ugarte, independence, emancipation, Republic, patriots, militarism, music.*

Introducción

El conjunto de tradiciones que Palma ambienta entre 1821 y 1826 tiene como protagonistas a los gestores finales de la independencia peruana: el argentino José de San Martín y el venezolano Simón Bolívar. En base a estos dos héroes americanos se dispone una serie de sucesos de mucho riesgo donde una masa anónima de peruanos e hispanoamericanos de raigambre popular participa y expone sus vidas en aras de la emancipación definitiva del Perú.

Si el compromiso central de la historiografía es con la verdad, el de la literatura, en cambio, es con el lenguaje y la ficción. Todo escritor asume, por consiguiente, un explícito pacto con la lengua y la imaginación que le sirven de magma continuo en su producción textual.

Las *Tradiciones peruanas* (en adelante TP) que Palma dedica a la gesta emancipatoria y a los años iniciales de la República se enmarcan en los meses previos a la declaración de la independencia emitida por don José de San Martín en 1821 hasta la definitiva retirada de tierras peruanas de don Simón Bolívar en 1826. En este proceso histórico, los criollos que asumieron el poder político necesitaron de una producción textual de diversa índole: proclamas, constituciones, leyes, edictos, artículos periodísticos, himnos, odas, loas, panegíricos, sermones,

discursos patrióticos, epístolas, documentos oficiales, entre otros; que avalara y legitimara su accionar frente a los últimos rezagos políticos de la Colonia. En este intento, la producción textual, más que la realidad misma, incorporó plenamente a los segmentos subalternos de la sociedad americana (indios, negros, mestizos y blancos pobres y sin poder) a fin de mostrar una imagen que estuviera a tono con el espíritu emancipador. Aunque en la praxis muchos de estos postulados liberales, productos de la Ilustración, no se cumplieron a plenitud, Palma sí los activó a través de la realidad ficcional y, por medio de esta, reinventa y modifica la realidad real convirtiéndola en participativa, inclusiva y democrática. La República ficcional que urde Palma deviene en armónica y menos imperfecta que el real escenario entrampado en viejas divisiones de casta y en una estructura social piramidal donde se mostraban más excluidos que incorporados a la nueva administración republicana. Como es de suponer, el análisis de estos relatos palmistas resalta tres planos: a) el militarismo, b) el lenguaje y c) el contexto histórico. En efecto, del primer elemento, el autor muestra los códigos militares en uso: principio de subordinación, pacto de silencio, espíritu guerrero y organización piramidal; del segundo, subraya la gracia, el espíritu, la imaginación y la picardía del lenguaje popular, además de asimilar provechosamente los aportes del costumbrismo peruano; y del tercero, recalca el dato histórico exacto para contrastarlo con la lógica de la narrativa ficcional.

Los personajes

Los personajes de estas tradiciones son mayoritariamente militares que anhelan la Independencia del Perú. Se trata, en el fondo, de textos literarios de entraña castrense; una suerte, en suma, de literatura militar y de gesta, con explícita presencia de la violencia como motor argumentativo e histórico. Todos estos rasgos, no obstante, son deliberadamente dosificados

y mitigados por Palma a quien, por cierto, le apasionan los matices, el rostro humano, el singular perfil de estos hombres que se convierten en atractivos y *leitmotiv* desde el siglo XIX en la literatura hispanoamericana en adelante².

Los personajes de estos relatos son, en su gran mayoría, los libertadores, los caudillos, los oficiales, la soldadesca y toda la corte intrigante que se mueve alrededor del poder o a la conquista de él. Palma retoca y reinventa hechos privados y episodios históricos, pero lo hace para acompañar a su manera la fundación de la República peruana.

Para el historiador Jorge Basadre, por ejemplo, la Emancipación peruana pasó por tres instancias: la etapa sanmartiniana, la etapa peruana y la etapa bolivariana. La primera de ellas,

abarca la preparación, la salida y el desembarco de la expedición libertadora; la campaña en la costa del norte; la llamada ‘batalla blanca’, es decir, sin sangre, para ocupar Lima; el establecimiento del Protectorado y todos los hechos o cosas que con él se relacionaron; y la renuncia del prócer argentino (Basadre, 1973, p. 154).

La segunda, en cambio, «se inicia con la instalación del primer Congreso Constituyente y sirve como prólogo a la llegada del Libertador» (Basadre 1973, p. 154). Finalmente, la etapa hartamente compleja «fue la bolivariana y en ella vino a ser decisiva la participación de ejércitos colombianos al mando del genio de la Independencia americana y de su lugarteniente Antonio José de Sucre» (Basadre, 1973, p. 155).

2 Piénsense en obras como *El santo de la espada* (1933), del argentino Ricardo Rojas; *El imperio jesuítico*, de Leopoldo Lugones; las novelas *San Martín* (1924) y *Bolívar* (1924), del peruano Pedro Dávalos y Lissón; *San Martín, Aníbal de los Andes* (1947), de J. A. Cova; *El general en su laberinto* (1989), de Gabriel García Márquez; o *En busca de Bolívar* (2010), del colombiano William Ospina.

En ese sentido, la mayoría de las narraciones palmistas — contextualizadas según las referencias históricas aludidas— fueron escritas y difundidas cuando el autor ya era largamente reconocido a nivel iberoamericano. Además, estas tradiciones se percibían como una especie narrativa cuajada y madura en su forma y estilo. Sin embargo, si nos detenemos en el mundo representado de estas ficciones y lo cotejamos con la historiografía oficial³ deducimos que el autor se desentiende sustantivamente del comportamiento político de los protagonistas de la emancipación y pone, en cambio, mayor énfasis en sus diversas peripecias personales y astucias militares.

La intencionalidad de los relatos

Estamos frente a productos literarios de clara intención política. En ese sentido, Cornejo Polar afirma que «el discurso literario de entonces porta intenciones y contenidos políticos, o genéricamente cívicos, aunque a veces lo hiciera de una manera tangencial y solapada» (1995, p. 15). En el caso de Palma, esa intención política se presenta de manera alegórica y sistemática, por lo menos en cuanto se refiere a los relatos palmistas ambientados en el siglo XIX. Por consiguiente, entiendo que las tradiciones ‘militaristas’ (en su contenido) pueden leerse también como el registro del éxito de la gesta emancipadora en sí misma. Aunque la entraña de los tópicos es épica, su representación literaria no lo es. No lo es, porque Palma deliberadamente centra su atención en anécdotas y sucesos privados que acompañan la heroicidad, evitando así la loa directa y explícita. Da la sensación de que el autor, a veces, acentúa lo tangencial en desmedro de lo sustancial para marcar diferencia con la poesía patriótica, laudatoria e himnica

3 *Historia de la República del Perú*, de Jorge Basadre, sería el referente inmediato con argumentos de autoridad.

decimonónicas tan común y difundida por entonces. Su interés descansa en fortalecer los hitos que deben quedar como referencia simbólica para el imaginario colectivo. En buena cuenta, Palma despoja de todos los velos épicos y ceremoniales a las figuras de la liberación americana para devolvérselos en seres de carne y hueso que operan guiados por la pasión, el sentido común, el humor, el desenfreno erótico y las diversas formas que presenta la estrategia militar donde el espionaje tiene rol significativo.

Es sabido que Palma expuso de manera explícita o implícita un conjunto de ideas sobre la nación y que él ambientó en la época republicana desde sus preludios emancipatorios hasta la infausta Guerra del Pacífico; ideas que a la luz de los años son consideradas, en esencia, como fundadoras del Perú mestizo y costeño. Y en este mestizaje tiene cabida también el Incario con su pasado glorioso, su riqueza cultural y su gente que sobrevive en el tiempo a través de alfareros, artesanos, campesinos quechuahablantes, soldados rasos y comerciantes sencillos y hacendosos. Así parece verlo Zevallos cuando acota: «De hecho, la presencia del Incario en el imaginario colectivo nacional ha estado presente desde la fundación de la República, en la medida que permitía configurar la nacionalidad a través del mestizaje» (2007, pár. 3).

Por su parte, Sommer recuerda que las principales guerras de la Independencia en Hispanoamérica, ocurridas aproximadamente entre 1810 y 1825, «fueron encabezadas por blancos nacidos en América, criollos a quienes les fue negado el acceso a las más altas dignidades administrativas y a las oportunidades económicas» (2004, p. 29). Incluso, este periodo histórico embanderado por criollos blancos es de interés para la poesía latinoamericana contemporánea ya que deja de lado sus preocupaciones existenciales para volver sus ojos hacia la historia y exponer algunas aristas del proyecto emancipador criollo, tal como

lo observamos en el poema «La Independencia», del libro *La Patria Boba*, del colombiano Juan Gustavo Cobo Borda, quien alude el carácter burgués de la gesta:

Sucios y ojerosos, allí pasan los libertadores;
derregados sobre los muslos, barbados,
sacudidos por las fiebres y la malaria,
chapotean entre los charcos.
Se dirigen hacia los empréstitos; van en pos de vales y
libranzas.
Allí van, igualmente, los reclutas.
Marchan con las manos atadas por temor a que se escapen.
Solo se les darán los rifles al llegar al campo de batalla.
Allí van los próceres (citado por Echevarría, 1997, p. 578).

Pues bien, esos ‘blancos nacidos en América’ asumen rol protagónico en las tradiciones que Palma dedica a la emancipación del Perú. Libertadores criollos y cautivos reclutas conforman una extraña alianza por la conquista del poder, nos sugiere Cobo Borda en su hermoso poema. Todo parece indicar que los fundadores de las naciones latinoamericanas seleccionaron del liberalismo lo que les convenía. Deseaban, por ejemplo, un comercio internacional ilimitado, pero se negaban a abolir los aranceles. Se deshicieron de los monopolios españoles (para caer en ocasiones víctimas de Inglaterra), mas siguieron aferrándose a los monopolios domésticos, a sistemas de trabajo coercitivos y mantuvieron restricciones sobre la propiedad de la tierra. Socialmente ‘conservadores’, su liberalismo a menudo terminaba con la eliminación de los intermediarios españoles y portugueses (Sommer, 2004, p. 30).

El ideario liberal

Curiosamente, la selección ideológica que los próceres hicieron del ideario liberal estuvo en proporción con la que hizo Palma

de la historia misma. Ambos —próceres y escritor— eligieron (los primeros de un sistema ideológico y el segundo de la historia) lo que necesitaban para sus respectivos proyectos de representación discursiva.

Para muchos peruanos de entonces, luego de conseguida la independencia, alcanzar la tan deseada unidad nacional presuponía un esfuerzo titánico en un país marcado por la desunión, la frágil conciencia cívica y por el rapaz oportunismo de sus sucesivos gobernantes y dirigentes; hecho común y similar, por cierto, a muchas de las repúblicas nacientes. A pesar de estos rasgos de desorientación, se percibe en las tradiciones palmistas el permanente y entusiasta deseo de que las endémicas taras administrativas y políticas coloniales se superen y corrijan para el bien del país y sus gobernados. En sus ficciones, el narrador limeño parece decirnos que el bien público y el bienestar colectivo deben ser el propósito último de todo aquel que asuma las riendas del poder en el Perú.

Las peripecias de este mundo militarizado se retratan con probado talento literario. Mundo militarizado decimos porque en esencia el universo castrense decimonónico, con su estructura jerárquica de entraña caudillista y anárquica, es puesto en escena teniendo a la violencia —en sus diversas formas y máscaras— como motor de muchos de los hechos ficcionalizados. Parodiando a Derrida, no se equivoca Firbas cuando sostiene que «todas las fundaciones nacionales se basan en la violencia y se hacen para ocultarla, sublimando los inicios» (2008, p. 16).

En las tradiciones «emancipatorias», el furor e intensidad de la proeza independentista en sus preludios se idealiza y adorna (con intriga y suspenso), en tanto que se privilegia la acción de los héroes basada en la inteligencia, más que en la violencia extrema y cruel. Hay algo más: estas tradiciones las difunde

el autor después de la Guerra con Chile, en momentos en que la patria ha quedado mutilada y los ánimos deshechos. Es el periodo de reconstrucción y unidad nacional, y Palma lo sabe. Nadie mejor que él para convertirse en auténtico vocero de un sentimiento patrio que debe ser tonificado y glorificado en instantes en que el imaginario colectivo solicita a gritos la concordia de todos los estamentos simbólicos de la peruanidad. Por todo ello, pensamos que a Palma le interesa adherir su obra a un esfuerzo mayor: el de la cohesión y restauración nacional. Más allá de toda aspereza o natural división interna habida en las altas esferas del poder político —focalizada aquella en esos dos polos que fueron Piérola y Cáceres— como consecuencia de errores múltiples que se cometieron para enrostrar al ejército invasor, a Palma lo insta la unidad nacional y no su ruptura. Consolidar la imagen de los fundadores de la patria implicaba fortalecer, entonces, las bases de la nación en situaciones adversas para el país.

A Palma, como los románticos de su generación, le interesó vivamente la historia. Los románticos profesaron un afecto especial por el pasado, por las tradiciones populares, por las leyendas orales. El tradicionista peruano no escapa de esos alcances y suscribe con su obra los postulados de los hombres de bien que vivieron la misma época.

Analícemos ahora dos tradiciones que retratan la proeza independentista.

«Con días y ollas venceremos»

Dentro de los textos sanmartinianos de Palma destaca «Con días y ollas venceremos», que se publica por primera vez en la segunda serie de las TP, edición española de Montaner y Simón, de 1893. Como la mayoría de las tradiciones, esta también respeta el esquema clásico. Desde Riva Agüero, pasando por

Porras, Núñez, Delgado, Escobar hasta Oviedo mismo, existe una coincidencia en señalar las partes de la tradición palmista: la introductoria, donde el narrador presenta la historia o el ambiente; una segunda donde se desliza el dato histórico que le otorga verosimilitud a la narración; y, finalmente, una tercera que desarrolla propiamente la anécdota con mucha riqueza verbal tomada del habla popular limeña —rica en giros, dichos y refranes—, para luego rematar la historia, generalmente, con una suerte de moraleja muy personal. Oralidad y humor son, en suma, la caldera que alimenta la producción de las TP.

«Con días y ollas venceremos» explica el santo y seña, develado desde el título mismo, que usó el libertador San Martín para acechar y vulnerar la ciudad de Lima en manos del ejército realista aún. Las acciones transcurren «a principios de junio de 1821» (Palma, 1968, p. 958). A lo largo de la narración solo se menciona tangencialmente los nombres de otros héroes históricos de la epopeya libertadora peruana (Monteagudo, Luzuriaga, Guido y García del Río) para luego cederle rol protagónico a un indio alfarero anónimo que opera con valentía, temeridad e inteligencia bajo las órdenes del militar argentino.

En la parte introductoria, Palma registra su fuente:

Me propongo hoy hablar, apoyando mi relato, más que en la tradición oral que he oído contar al amanuense de San Martín y a otros soldados de la patria vieja, en la autoridad de mi amigo el escritor bonaerense D. Mariano Pelliza (1968, p. 958).

Vale decir, autor real y narrador se amalgaman desde un principio para reforzar el nivel de verosimilitud del relato. «Me propongo hablar» y «he oído» anota el escritor señalando a sus informantes: de un lado un amanuense y soldados de la patria vieja; y del otro, su amigo escritor. Dos mundos, dos fuentes: la

soldadesca y la ilustrada; la oral y la letrada. Escritor curtido, voraz y entrenado en sonsacar y beber de sus variadas fuentes lo mejor de una historia.

La anécdota se desarrolla en tres instancias. En la primera de ella, el narrador presenta a San Martín como un líder juicioso en tanto quería tomar Lima «sin consumo de pólvora y sin [...] exponer la vida de sus soldados» (Palma, 1968, p. 958), a pesar de que el ejército realista se ensañaba con todos aquellos patriotas que cumplían labor de espionaje o de avanzada «con el fusilamiento que hacían los españoles de aquellos a quienes sorprendían con cartas en clave» y todo ello «traía inquieto al emprendedor caudillo» (p. 959). El primer escenario es Huaura, un pueblito a 153 kilómetros de Lima que, aunque modesto, es de gran valor histórico.

Para tal fin, el espionaje era el mejor camino. Ante la imposibilidad de comunicarse con los patriotas limeños, San Martín tuvo la idea de contar con el apoyo del mencionado indio viejo, de oficio artesano, «de espíritu despierto y gran partidario de los insurgentes» (p. 959), para que trasladase mensajes cifrados dentro de las vasijas de barro que fabricaba en su taller de Huaura: «San Martín tuvo una de esas repentinas y misteriosas inspiraciones que acuden únicamente al cerebro de los hombres de genio» (p. 959). Entre el general y el artesano hubo desde el inicio mutua correspondencia: «Entendiéndose con él [...], el alfarero se comprometió a fabricar una olla con doble fondo, tan diestramente preparada que el ojo más experto no pudiera descubrir la trampa» (p. 959). De manera temeraria y resuelta, el anciano —a quien el narrador llama «diestro» en su oficio— llevaba camuflada «la olla revolucionaria» (p. 959).

Entre los productos que vendía semanalmente en Lima a través de un pregón. Con frecuencia, el alfarero era revisado por la

guardia virreinal, hecho que enrostraba con suficiente dosis de naturalidad y humildad. La voz narrativa añade: «¿Quién demonio iba a imaginarse que ese pobre indio viejo andaba tan seriamente metido en belenes de política?» (p. 959). A la valentía espontánea y a su capacidad histriónica, el narrador acentúa una virtud propia de la cultura oral: «Nuestro alfarero era [...] gran repentista o improvisador de coplas» (p. 959). De esta manera, el anciano anónimo es humanizado e individualizado como cantor popular, como un individuo representativo del arte oral y popular. Por consiguiente, es uno y es muchos. Al personaje socialmente subalterno, Palma le otorga categoría de artista y de esta manera lo dignifica y enaltece.

En la parte segunda, se nombra al sacerdote y patriota peruano Francisco Javier de Luna Pizarro como destinatario de los mensajes de San Martín. Se trataba del hombre de confianza del Protector en Lima y el encargado de «entenderse con el ollero» (Palma, 1968, p. 960). Nótese acá que Palma usa el verbo reflexivo «entenderse» para conectar al viejo indio (alegoría del pueblo sojuzgado) con los criollos (quienes siempre encarnan un heroísmo basado en la inteligencia y la reflexión).

Acá el color y el alma populares se usan para acuñar y realzar ciertas costumbres de la Lima de entonces, sobre todo aquellas vinculadas a los pregones emitidos por el pueblo, sano y limpio, que se ganaba la existencia diaria a través de oficios modestos, como la venta de comida. De esta manera, el autor introduce escenas costumbristas con el fin de avivar el relato con matices de alegría y cromatismo. Así tenemos que si a las ocho de la mañana el alfarero gritaba «Ollas y platos. ¡Baratos!, ¡baratos!» (p. 960), otros pregoneros aparecían gritando sus productos a una hora determinada: la lechera, a las seis; la chichera, a las siete; el bizcochero, a las ocho. Y así sucesivamente, hasta llegar a las nueve de la noche en que aparecía, no un vendedor sino:

El animero o sacristán de la parroquia [que] salía con capa colorada y farolito en mano pidiendo para las ánimas benditas del purgatorio o para la cera de Nuestro Amo. Este prójimo era el terror de los niños rebeldes para acostarse (p. 960).

A Palma le basta apenas una pincelada de terror y tenebrismo para evocar un asunto vinculado a las ánimas y al miedo infantil, tan caro a los tópicos de la literatura gótica. Holguín Callo, sin embargo, ve en este desfile culinario y popular la reivindicación del mundo negro:

En efecto, en su multicolor y etnográfico desfile de vendedores ambulantes de distintos alimentos dulces y salados, puede hallarse ascendencia o sabor negro, parcial o totalmente, en la chichera de Terranova, la vendedora de zanguito de ñajú y choncholés, la mulata de convento que, entre otros dulces, ofrecía ranfañote y frejoles colados, la picaronera, la anticuchera, el humitero, el vendedor de la piñita de nuez y el de caramanducas, la mazamorrera, la champucera, etc. (2001, p. 136)

El narrador, a partir de esta forma de venta, incorpora al relato un auténtico ejército venido de las entrañas del pueblo mismo —negro o no— que asume con dignidad su lucha por la sobrevivencia. Esta comparsa anónima es puesta en escena a través del grito. En efecto, en los códigos de la algarabía popular, el grito es lo contrario al silencio: el grito implica abrazar la vida con vehemencia; el silencio, en cambio, asumir la muerte y la derrota. En ese retrato limeño, todos gritan anunciando el producto que ofrecen en venta. Bien visto, el grito puede ser percibido como una voz colectiva de vida y libertad. Un grito que recorre las horas del día anunciando un cambio inminente. Una lectura en clave de este segmento nos lleva a pensar que comer es liberarse del hambre y, como sabemos, el hambre es

opresión y humillación que conducen a la languidez, al silencio y a la muerte. Un coro de voces anónimas, como en la tragedia griega, anuncia y revela un cambio social inaplazable. Un grupo de almas implora su liberación perpetua del Purgatorio dantesco para redimirse socialmente de la opresión. Palma, de esta manera, introduce al movimiento social que participará sonoramente en la causa patriótica.

En la tercera parte del relato se menciona a Pedro Manzanares, mayordomo del patriota Luna Pizarro a quien el narrador llama «señor». Manzanares es descrito como «un negrito retinto, con toda la lisura criolla de los budingas y mataperros de Lima, gran decidor de desvergüenzas, cantador, guitarrista y navajero, pero muy leal a su amo y muy mimado por este» (Palma, 1968, p. 961).

Son los personajes populares los que operan en el tráfico de información secreta entre los patriotas. Para tal fin, el indio alfarero y el negro mayordomo escenifican felices y cómplices una parodia donde ambos se enfrentan por razones de calidad del producto vendido:

—Oiga usted, so cholo ladronazo, con sus ollas que se chirrean todititas... Ya puede usted cambiarme esta que le compré ayer, antes de que se la rompa en la tutuma para enseñarle a no engañar al marchante. ¡Pedazo de pillor!
(Palma, 1968: 961).

Mientras que el indio alfarero «sonreía como quien desprecia injurias, y cambiaba la olla» (p. 961).

Dos psicologías y dos actitudes: el negro, lenguaraz y desvergonzado; el indio, cáustico y sereno.

Hasta acá el engaño iba bien en tanto que el trueque de la olla fallada por una nueva implicaba también el intercambio de

correspondencia entre San Martín y Luna Pizarro, y viceversa. Sin embargo, la historia se interrumpe nuevamente para incorporar cierta dosis de suspenso a través de la participación de un goda barbero quien sospechaba a viva voz de ese extraño intercambio de ollas. A raíz de eso, el mayordomo Manzanares y el español se lían con bravuconadas mutuas. El negro libera su lenguaje y arremete:

Y a usted, so godo de cuernos, cascabel sonajero, ¿quién le dio vela en este entierro? [...] Vaya usted a desollar barbas y cascar liendres, y no se meta en lo que no le va ni le viene, so adefesio en misa de una, so chapetón embreado y de ciento en carga (Palma, 1968, p. 961).

Por su parte, el español arremete la puya no exenta de feroz elocuencia y energía: «Hoy me pierdo... ¡Aguárdate, gallinazo de muladar»! (p. 961). La escena se disuelve en un acto jocoso en el que el moreno huye del barbero y se esconde en casa de su patrón. El narrador conjetura siempre bajo parámetros que van de lo hilarante a lo riesgoso que pudo haber sido la escena: «Quién sabe si la camorra entre el barbero y el mayordomo habría servido para despertar sospechas sobre las ollas, que de pequeñas causas han surgido grandes efectos» (p. 961). El humor licúa toda la tensión en tanto que el enfrentamiento verbal coincidió con el abandono de Lima de La Serna, el último virrey del Perú, quien se desplazó con sus tropas hacia la sierra.

A manera de moraleja, el remate de la historia pasa por una inevitable reflexión propia de la narrativa de la violencia: «La victoria codiciada por San Martín era apoderarse de Lima sin quemar pólvora; y merced a las ollas que llevaban en el vientre ideas, más formidables siempre que los cañones modernos» (Palma, 1968, pp. 961-962). La voz narrativa se inclina por la fuerza de la razón y las ideas que la que impone las armas. Es obvio, entonces que la tradición trasunta relación armónica

entre el general argentino y el indio artesano: «Entendiéndose San Martín y el alfarero», afirma el narrador (p. 959). Es decir, para Palma no existe éxito posible sin entendimiento entre el líder del comando con sus bases operativas.

La virtuosidad manual del alfarero se equipara con la genialidad estratégica del héroe militar. El texto camufla, entonces, la homologación de las inteligencias que actúan para conseguir un objetivo común de esencia patriótica. El indio, se dice, era «partidario de los insurgentes», y en la tradición se le otorga la oportunidad de participar en la causa libertaria. Y esa gracia es casi divina en tanto que viene de un «misti», palabra quechua que significa «señor», término este último usado por Palma. Pero el «misti», para el mundo andino, tiene connotación todopoderosa que, casualmente, coincide con todos los rasgos físicos y anímicos de los «señores» San Martín y Luna Pizarro: blancos, cultos, criollos, inteligentes, audaces, refinados, convincentes. Es más, el narrador les llama «genios». La imagen que proyectan estos criollos sobre sus subalternos se presenta casi como divina. No hay mucha diferencia étnica y corporal entre ellos y la representación de las imágenes de los santos que visten los templos desde la Colonia en América Latina. El mandato que le daba el héroe argentino al viejo artesano era, por consiguiente, vertical y divino. El mérito real de San Martín es haber estimulado e incorporado al indio alfarero en la lucha por la independencia. No obstante, queda claro en el relato el hecho de que el éxito libertario descansa en las acciones temerarias de la población subalterna; vale decir, la participación del pueblo anónimo fue vital en la conquista de la libertad americana.

Existe, así mismo, otra correspondencia al interior del relato. Si San Martín operaba con un indio viejo, conocedor de coplas y diestro en su oficio; Luna Pizarro lo hacía a través de su mayordomo negro, cantador, guitarrista y experto en pronunciar desvergüenzas. El mundo de arriba, el de los jefes, se presenta

como sosegado y cerebral; el de abajo, como carnavalesco, entusiasta y musical. El mundo de los criollos se iguala por sus formas y por la manera de activar la inteligencia, mientras que el universo popular —de indios, negros, mulatos, mestizos y blancos pobres— se homologa por la lealtad al patrón en tanto que estos encarnan la causa patriótica donde quizás los subalternos vislumbraban su independencia plena.

Sirvientes y artesanos participaron de la independencia patria. Semiesclavizados los primeros, libres los segundos. No obstante ello, desde la historia dicho compromiso no fue tan mecánico ni fácil:

La relación entre liberales y artesanos tuvo ambigüedades y matices. El entusiasmo de los liberales por el artesanado no fue ilimitado. La invitación a participar en política fue algo tentativa: los liberales peruanos [...] recelaban de la capacidad de las clases bajas para ejercer los derechos de ciudadanía. En el Perú, la divisoria se agravaba con una división racial: los de abajo eran también los mestizos, mulatos, negros e indios de tez oscura que habían ocupado los rangos inferiores de la sociedad durante los muchos siglos de dominio colonial. Siendo un grupo racialmente heterogéneo, los artesanos resultaban por ende sospechosos. Ello no obstante, los liberales los veían favorablemente como ciudadanos potenciales, dada su asociación con el mundo laboral (García Bryce, 2008, p. 29).

En efecto, en el texto es San Martín quien le da protagonismo a su subordinado. Tanto el alfarero como el mayordomo evidencian lealtad y simpatía por sus dueños blancos, quienes simbolizaban la libertad. Una libertad embellecida y divina por la imagen que estos proyectan. Acaso una primera lectura nos lleve a pensar que los jefes criollos son abiertamente idealizados por el narrador, cosa que en efecto sucede; sin embargo, un

acercamiento más fino al texto nos permite tener en claro que son el indio y el negro los auténticos héroes de este episodio en tanto que son ellos quienes arriesgan sus vidas en el operativo de traficar con información velada. Por ese inmenso gesto, al decir de Palma, los subalternos devienen en protagonistas libertarios del episodio narrado. La estrategia del narrador es darle colorido local y costumbrista cada vez que se refería a los auténticos héroes de la historia porque al dárselo el lector peruano de entonces —y de ahora— no dudaría en identificarse con ellos gracias a esta forma expresiva harto arraigada en las letras nacionales.

«La tradición del Himno Nacional»

Publicada en la séptima serie, en 1889, conocida con el nombre de *Perú. Ropa vieja*, esta tradición recrea el nacimiento del Himno Nacional del Perú. Se trata de un texto breve compuesto de solo dos apartados. La intención del autor es registrar los nombres de quienes participaron en su creación. Un fin didáctico animan a Palma a escribir la tradición en tanto que el himno de una nación es una suerte de partida de nacimiento de la misma.

En la primera parte, la voz narrativa nos introduce a la vida de la Academia de Música que dirigía el fraile Pascual Nieves, de quien se recalca sus dotes de tenor y organista. Por entonces, hacia 1810, este cura gozaba del reconocimiento público por sus virtudes como músico y cantor. Su primer y más destacado discípulo fue el jovencito José Bernardo Alcedo, «que nació en Lima en 1798 [...] y vestía el hábito de donado, que lo humilde de su sangre le cerraba las puertas para aspirar a ejercicio de sacerdotales funciones» (Palma, 1968, p. 945). El rasgo del protagonista pobre con dotes excepcionales es cara a la literatura romántica en tanto que lo coloca desde el principio como una suerte de héroe, en este caso, artístico que se sobrepone a sus limitaciones materiales para sobresalir gracias a su talento.

El narrador presenta y anuncia a su paladín —«entusiasta apasionado de Haydn y de Mozart» (Palma, 1968, p. 945)— tomado de la historia cultural peruana. Así mismo, se desliza la idea de que para vestir hábitos debía contarse con alguna dote que permita ingresar a la congregación religiosa a la que se postulaba; por consiguiente, José Bernardo Alcedo tenía de hecho las puertas cerradas para la carrera sacerdotal, pero a su vez, su futuro estaría marcado únicamente por su talento musical.

Para vislumbrar el destino del personaje, más adelante el narrador acota:

Jurada en 1821 la independencia del Perú, el protector don José de San Martín expidió decreto convocando concurso o certamen musical, del que resultaría premiada la composición que se declarase digna de ser adoptada por himno nacional de la República; [y luego la voz narrativa añade] Seis fueron los autores que entraron en el concurso, dice el galano escritor a quien extractamos para zurcir este artículo (Palma, 1968, p. 945).

En efecto, en su *modus operandi*, el autor suele citar o aludir su fuente que, en este caso, es el programa de tal ceremonia que sin duda revisó. El escritor se autopresenta como un reciclador de información ajena, como un zurcidor de historias, con vocación de paciente filigranista.

Como bien se sabe, el himno de una nación es en el fondo una composición patriótica que deviene en la música oficial del Estado. Generalmente, suele reflejar sentimientos de solidaridad y unión, además de glorificar el pasado y exaltar las tradiciones del país. Sin embargo, eso no es suficiente. La letra debe tener su complemento en una música excelsa. Y este es, sin duda alguna, el caso del Himno Nacional del Perú.

A continuación, el texto nombra a los seis participantes del memorable concurso en el orden siguiente: el músico mayor del batallón Numancia; el maestro Huapaya; el maestro Tena; el maestro Filomeno; el padre fray Cipriano Aguilar, maestro de capilla de los agustinianos; y, finalmente, la composición del maestro Alcedo. San Martín, luego de escuchar las composiciones, proclamó de *motu proprio* y en veredicto irrefutable al ganador: «¡He aquí el himno nacional del Perú!» Al día siguiente un decreto confirmaba esta opinión, expresada por el gobernante en un arranque de entusiasmo» (Palma, 1968, p. 945).

En ese instante, el héroe argentino no solo daba su veredicto, sino que además rescataba al músico empobrecido de su situación y lo elevaba a categoría de paladín nacional. Fue una noche de setiembre de 1821, cuando la bella Rosa Merino, interpretó los versos del himno, tal como señala el texto, pero así mismo se vivifica la escena con frases como: «La ovación de que en esa noche fue objeto el humilde maestro Alcedo es indescriptible para nuestra pluma» (Palma, 1968, pp. 945-946). Hasta acá no hay conflicto alguno. En esta primera parte de la breve tradición solo se presenta al personaje y al hecho que lo eleva como autor musical consagrado. El último párrafo de esta instancia, no obstante, es aprovechado para contraponer la música a la letra del himno:

Mejores versos que los de don José de la Torre Ugarte merecía el magistral y solemne himno de Alcedo. Las estrofas inspiradas en el patriotismo que por esos días dominaba, son pobres como pensamiento y desdichadas en cuanto a corrección de forma. Hay en ellas mucho de fanfarronería portuguesa y poco de la verdadera altivez republicana (Palma, 1968, p. 946).

Palma se expresa acá como poeta y como poeta conocedor del oficio. Aunque fue su primer amor, la poesía fue para él un

nutriente constante de musicalidad, ritmo y correcta cadencia que él supo acuñar en muchas de sus tradiciones y prosas. Wáshington Delgado⁴ ha señalado que Palma, como Cervantes, escribió poesía, pero sobresalió por su obra narrativa, opacando de esta manera algunos de sus buenos versos: «si bien su poesía no destaca en el enteco romanticismo peruano, muestra unos pensamientos y una sensibilidad que redondean su personalidad literaria» (Delgado, 2008, vol. IV, p. 219). Por consiguiente, el tradicionista no peca de exceso cuando castiga severamente con su opinión los versos que escribiera José de la Torre Ugarte como letra del Himno Nacional peruano⁵, llamándolos «pobres como pensamiento» y las estrofas «desdichadas en cuanto a la corrección de forma»; además de tener letra «fanfarrona» y ser carente de «altivez». Delgado, en su ensayo aludido, reconoce el conocimiento que poseía Palma en la construcción formal lírica, legitimando de esta manera toda opinión sobre escritura poética que pudiera haber dado el tradicionista, y acota aún más

Su poesía no es inferior a la medianía general: en el estilo, en temas y motivos coincide con sus coetáneos, pero alcanza a distinguirse en ciertos aspectos. Algunos motivos románticos preferidos por los escritores españoles y franceses son los que predominan entre los románticos peruanos, sobre todo el orientalismo, a la manera de Arolas y Zorrilla. En España esos temas y motivos eran perfectamente naturales y explicables después de varios siglos de dominación morisca. En el Perú era evidente que sea un tema exótico, una moda que viene de lejos y un ejercicio practicado de manera más o

4 Revisar el esclarecedor ensayo de Washington Delgado «Acerca de la poesía de Ricardo Palma» en *Obras completas. [Para vivir mañana. Ensayos y conferencias de literatura.]* Vol., IV. Jorge Eslava editor. Lima: U. de Lima, 2008, pp. 219-34.

5 El año 2005, ante tanta incertidumbre sobre la letra del Himno Nacional peruano, conocido originalmente como «Marcha Nacional», el Tribunal Constitucional del Perú emitió un fallo definitivo que puede leerse íntegramente en <<http://www.tc.gob.pe/jurisprudencia/2005/00044-2004-AI.html>>

menos feliz. Palma lo hace con destreza no exenta de gracia (Delgado, 2008, vol. IV, p. 223).

Queda entonces evidenciado el conocimiento que tenía Palma de la tradición poética de su tiempo; además de, como poeta, arriesgar en temas inusuales y exóticos. En lo que a la letra del Himno Nacional peruano se refiere es pertinente señalar que los epítetos que lanza Palma como catador de buena poesía sobre los versos de José de la Torre Ugarte son injustos y poco elegantes; sin embargo, el propio autor señala y subraya su intangibilidad

Pero con todos sus defectos, no debemos consentir jamás que la letra de la canción nacional se altere o cambie. Debemos acatarla como sagrada reliquia que nos legaron nuestros padres, los que con su sangre fecundaron la libertad y la república. No tenemos derecho, que sería sacrílega profanación, ni a corregir una sílaba en esas estrofas, en las que se siente a veces palpar el varonil espíritu de nuestros mayores (Palma, 1968, p. 946).

Predomina en esta última opinión el Palma ciudadano —con un alto valor de su responsabilidad ética y cívica— sobre el Palma esteta y escritor. La patria y sus símbolos están más allá de toda disquisición estética, parece ser el mensaje último que queda de la cita, y así parece verlo también Delgado:

El concepto de patria se afina y redondea en esa época. Se independiza y cobra su real carácter sociológico, político e histórico, independiente de vasallajes monárquicos o religiosos, el amor a la patria y a la solidaridad con otros pueblos vivifican o llevan al sacrificio a los poetas románticos (2008, vol. IV, p. 227).

La conciencia patriótica del escritor romántico tiene sólido raigambre en la idea de libertad e independencia, y ese es

el caso de Palma; pero hay más aún, para Vidal luego de la independencia, los criollos y las masas de indios, mestizos y negros

debían ser incorporadas al proceso político [del país emancipado], lo que demandaba un extenso proceso educativo, en el que la literatura tendría gran utilidad. La literatura debía dar al hombre americano la conciencia del ser libre que participa en la política de su nación para contribuir a su desarrollo histórico (2004, p. 238).

Palma es perfectamente consciente de ello, y cuando sugiere la intangibilidad de la letra del Himno Nacional, más allá de toda imperfección formal de sus versos, está proponiendo cerrar filas ante un sentimiento con rasgo nacional que debía tener carácter unitario. Incorporar al proceso político a sectores largamente postergados y educarlos a través de la literatura era, por cierto, una labor lenta, compleja y de largo aliento. El autor de las TP asume parte de esa tarea transmitiendo un sentimiento patrio de forma constante y sostenida; así lo expresa entonces con su propuesta de defender el texto original del himno porque en él late y se conserva intacto el sentimiento auténtico de los que participaron en la gesta liberadora peruana, donde indios, negros, mulatos y mestizos tuvieron roles protagónicos.

La segunda instancia de la narración enfatiza aspectos biográficos del maestro Alcedo y al hacerlo pone en escena una gran paradoja histórica entre peruanos y chilenos. El texto es harto explícito: «Cuando se dispuso en 1823 que el batallón regresase a Chile, Alcedo pasó con él a Santiago, separándose a poco del servicio» (Palma, 1968, 946). El músico ya había optado por su destino.

Cuenta la tradición que después de consolidada la independencia, Alcedo culminó ejerciendo su oficio en Santiago

de Chile donde «franciscanos, dominicanos y agustinos comprometieron a nuestro músico para que les diese lecciones, a la vez que el gobierno [chileno] lo contrataba como director de las bandas militares» (Palma, 1968, p. 946). Sabido es que luego de formadas las naciones, Chile —que fue durante siglos una capitanía del poderoso virreinato peruano— en un largo proceso expansionista gestado durante todo el siglo XIX gracias al incondicional apoyo logístico del Reino Unido, declaró la guerra en 1879, primero a Bolivia, luego al Perú. La paradoja de la narración radica en el hecho de que Alcedo —quien «cuarenta años pasó en la capital chilena» (Palma, 1968, p. 946)— inevitablemente educó a los músicos que conformaban las bandas militares que años después entrarían ufanas a Lima con su ejército invasor.

Talento que se desperdicia y que es aprovechado por otra nación es acaso uno de los tópicos que Palma expone en el texto y que se acentúa con un dato adicional

El Gobierno del Perú lo hizo venir [en 1864] para confiarle la dirección y organización en Lima de un conservatorio de música, que no llegó a establecerse por la inestabilidad de nuestros hombres públicos. Sin embargo, Alcedo, como director general de las bandas militares, disfrutó hasta su muerte, acaecida en 1879, el sueldo de doscientos soles al mes (Palma, 1968, p. 946).

Vale decir, de acuerdo al relato, José Bernardo Alcedo (Lima, 1788-1878) regresó a Lima para cumplir tareas formativas y de gestión muy específicas que, finalmente, no realizó por la irresponsabilidad de funcionarios del Estado. Ante tal situación, Alcedo asumió una tarea aparentemente menor, la formación de bandas de guerra y no la formación de músicos profesionales. La paradoja surge en el hecho de que en 1879 se enfrentaron los ejércitos peruano y chileno con sus respectivas bandas militares

formadas ambas por el propio Alcedo, quien la muerte le ahorró ver y sufrir el sangriento episodio histórico.

En buena cuenta, no es la música de cámara y conventual en la que canalizará su talento, sino en el burdo y reiterativo ‘tatachín’ militar en el que se malgastará. A pesar del salario asegurado, el artista se desperdicia inútilmente ejerciendo tareas rutinarias en vez de sumar su conocimiento al corpus cultural de la nación. Y esta es, al parecer, la crítica palmaria que el texto arriesga. En suma, Palma llama la atención acá de la situación del artista de la modernidad que ve esfumarse sus energías en labores diversas en aras de sobrevivir.

La semblanza que se hace de Alcedo, escrita a fines del siglo XIX, coincide con el ánimo modernista del relato «El rey burgués», de Rubén Darío, donde a un poeta se le confina a labores hostiles a su condición de artista, nada menos que en el campo, dejando de lado «los grandes himnos» (Darío, 1990, p. 116), para los cuales estaba dotado. Simbólicamente, el Estado peruano es presentado como un ente que no aprovecha a plenitud las capacidades y competencias de sus artistas, desterrándolos a otras tareas, acaso poco gratificantes.

Palma muestra solo la punta del iceberg de un tema caro aún en nuestros días. La tradición se cierra con un elogio en extremo: «Muchos pasos dobles, boleros, valeses y canciones forman el repertorio del maestro Alcedo, sobresaliendo, entre todo lo que compuso, su música sagrada» (Palma, 1968, p. 946). Otra vez lo popular (pasos dobles, boleros, valeses) se contraponen al refinado producto artístico (música sagrada). El autor desliza una opinión inobjetablemente paradójica: un artista como Alcedo, capaz y diestro en el mundo de la melodía clásica, no llegó a inaugurar jamás el Conservatorio Nacional de Música para el cual había sido llamado al Perú.

Hasta acá la tradición con perfil de monografía; sin embargo, es pertinente ponerla a dialogar con otros dos textos que abordan el mismo tópico. En el vasto universo de la tradición tienen cabida también cartas, notas aclaratorias o textos heterogéneos que son incorporados por Palma con el propósito de esclarecer información, añadir detalles o responder juicios de terceros. Así lo comprobamos con «Sobre el Himno Nacional del Perú» y «Más sobre el Himno Nacional», ambas incluidas en *Mis últimas tradiciones peruanas y Cachivachería*, de 1906. La primera de ellas replica con extremo ingenio las tendenciosas opiniones del periodista español Juan Pérez de Guzmán quien se tomó el trabajo de historiar «el himno nacional de cada una de las repúblicas americanas» (Palma, 1945, p. 436). En su artículo, Pérez de Guzmán ridiculiza al escritor limeño presentándolo como inexacto, de tal manera que luce «La tradición del Himno Nacional» como un texto disparatado y lleno de incongruencias temporales. Ante ello y por una razón de honor personal, Palma desmorona cada afirmación del escriba ibérico, para luego concluir con esta irónica frase:

Esto y no más, amén de ligeros datos biográficos sobre la personalidad del maestro Alcedo, fue cuanto escribí en la Tradición que ha dado campo a la culta pluma del señor Pérez de Guzmán para poner en tela de juicio mis afirmaciones, y darme una leccioncita de historia peruana (1945, p. 439).

En este escenario, Palma hace prevalecer su inocultable afán patriótico con el objetivo de aclarar y honrar un episodio de nuestra historia; y de paso revertir la acusación en su contra y evidenciar el desconocimiento del español sobre el pasado peruano.

El otro texto, «Más sobre el Himno Nacional», evidencia el respeto de Palma por la letra del himno patrio. Nos enfrentamos

acá con una misiva que el escritor limeño envía en 1901 a Ignacio Gamio, director de Gobierno, por consiguiente alta autoridad del Perú, quien lo invita a integrar un jurado que sea capaz de modificar la letra del himno nacional. Ante ello, Palma se disculpa de tal compromiso y responde con el mejor ánimo. Su respuesta debe ser entendida como el gesto de un artista y de un ciudadano que honra en extremo el producto que nació en pleno fervor de la independencia, por eso acota

No transijo con que cambien los cuatro decasílabos del coro. Conservémoslos como inmortal recuerdo de nuestros días épicos. Conservémoslos porque ese coro lo cantaron los peruanos en el llano de Junín después de la victoria, y lo cantaron también a la falda del Condorcunca el día en que lució el espléndido sol de Ayacucho. Conservémoslos en homenaje respetuoso a los próceres que nos dieron patria (Palma, 1945, pp. 442- 443).

La intangibilidad del coro propuesta por Palma deja sentada su profunda admiración por los gestores del Perú republicano, incluso más allá de las objeciones que tuvo de algunos versos del propio himno, como aquel que reza «Largo tiempo en silencio gimió, (eso del gemido silencioso echa chispas)» (Palma, 1945, p. 443). Aunque el oxímoron resulte inadecuado para su oído, Palma defendió a rajatabla la letra del iqueño José de la Torre Ugarte que acaso haya sido intervenida por el sentimiento popular de bardo anónimo durante los años iniciales de la República.

Referencias bibliográficas

Basadre, J. (1969). *Historia de la República del Perú*. 13 vols. Lima: Editorial Universitaria, 1968-1969.

Cobo Borda, J. G. (1997). «La Independencia». En: Echevarría, Rogelio, ed. *Antología de la Poesía Colombiana*. Estudio y selección de Rogelio Echeverría. Bogotá: Ministerio de Cultura, 578.

Cornejo Polar, A. (1995). «La literatura hispanoamericana del siglo XIX: Continuidad y ruptura (Hipótesis a partir del caso andino)». *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y Sociedad en América Latina*. Eds. Beatriz González Stephan; Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui. Caracas: Monte Ávila Editores, 11-23.

Darío, R. (1990). *Cuentos completos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1990.

Delgado, W. (2008). *El corazón es fuego. Obra poética*. Vol 1. *Obras completas*. Jorge Eslava, ed. Lima: Universidad de Lima.

Delgado, W. (2008). *Monólogo del habitante. Cuentos y artículos culturales*. Vol 2. *Obras completas*. Jorge Eslava, ed. Lima: Universidad de Lima.

Delgado, W. (2008). *Oficio y conducta. Tratados de literatura española y peruana*. Vol 3. *Obras completas*. Jorge Eslava, ed. Lima: Universidad de Lima.

Delgado, W. (2008). *Para vivir mañana. Ensayos y conferencias de literatura*. Vol 4. *Obras completas*. Jorge Eslava, ed. Lima: Universidad de Lima.

Echevarría, R., ed. (1997). *Antología de la Poesía Colombiana*. Estudio y selección de Rogelio Echeverría. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Firbas, P., ed. (2008). *Épica y colonia. Ensayos sobre el género épico en Iberoamérica (siglos XVI y XVII)*. Lima: Universidad de San Marcos.

García-Bryce, I. (2008). *República con ciudadanos: los artesanos de Lima, 1821-1879*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Guerrero Lira, C. (2006). «La propaganda monarquista en el Gobierno de San Martín en el Perú. La Sociedad Patriótica de Lima». *Revista de Estudios Históricos*. 3.1 (2006). 15 Abril 2011. <http://www.estudioshistoricos.uchile.cl/CDA/est_hist_simple/0,1474,SCID%253D18818%2526ISID%253D650%2526PRT%253D18817,00.html>.

Holguín Callo, O. (2001). *Páginas sobre Ricardo Palma*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

«Marcha Nacional». (2005). Ver: Tribunal Constitucional del Perú. <<http://www.tc.gov.pe/jurisprudencia/2005/00044-2004-AI.html>>

Palma, R. (1893). *Tradiciones peruanas*. Barcelona: Montaner y Simón.

Palma, R. (1945). *Tradiciones peruanas*. Madrid: Espasa Calpe, 5 vols.

Palma, R. (1968). *Tradiciones peruanas Completas. Con siete extensos apéndices y una selección de cartas del autor*. 6a. ed. Ed. Edith Palma. Madrid: Aguilar.

Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

Vidal, H. (2004). *La literatura en la historia de las emancipaciones latinoamericanas*. Santiago de Chile: Mosquito Editores.

Zevallos, J. (2007). «Una Vilcabamba imaginada: Identidad lingüística y mesiánica en *Sol de los soles*, de Luis Enrique Tord». *El Hablador* 13 (2007). 10 Oct 2009. http://www.elhablador.com/dossier13_zevallos1.html.

Recibido el 02 de agosto de 2021

Aceptado el 16 de septiembre del 2021