

MAIDA ISABEL WATSON-ESPENER

EL CUADRO DE COSTUMBRES EN EL PERU DECIMONONICO



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU

Fondo Editorial 1979

INDICE GENERAL

	Pág.
<i>Introducción</i>	9
<i>PARTE I. El cuadro de costumbres: aspectos críticos – históricos</i>	13
<i>Capítulo I. El costumbrismo y el cuadro de costumbres</i>	15
<i>Capítulo II. Antecedentes hispanos: el costumbrismo y los movimientos literarios del siglo XIX.</i>	21
<i>Capítulo III. Antecedentes hispanos: forma y temática del cuadro de costumbres</i>	27
— Forma interna	27
— Propósito	27
— Actitud y tono	29
— Forma externa: comentarios generales	32
— Naturaleza descriptiva del cuadro	33
— Empleo de detalles	34
— Relación entre lo universal y lo particular	38
— Contraste y condensación	39
— Extensión	39
— Punto de vista	40
— Tiempo	42
— Acción	43
	159

— Lenguaje	44
— Caracterización	46
— Temas	48
<i>PARTE II. El cuadro de costumbres en el Perú</i>	51
<i>Capítulo IV. Su contorno histórico-social</i>	53
<i>Capítulo V. Felipe Pardo y Aliaga: un modelo europeo para el Perú</i>	63
— Propósito	64
— Tono	74
— Actitud	75
— Punto de vista	77
— Acción	82
— Lenguaje	83
— Caracterización	86
<i>Capítulo VI. Manuel Ascencio Segura: en busca de lo criollo</i>	89
— Propósito	91
— Actitud y tono	94
— Punto de vista	96
— Acción y tiempo	99
— Lenguaje	101
— Caracterización	105
<i>Capítulo VII. Ramón Rojas y Cañas: el cuadro como reflejo de la historia social</i>	109
— Propósito	110
— Actitud y tono	114
— Punto de vista	115
— Tiempo	116
— Lenguaje	117
— Caracterización	121
— Extensión	123

<i>Capítulo VIII. Manuel Atanasio Fuentes: el cuadro como reflejo del pensamiento científico</i>	125
— Propósito	126
— Actitud y tono	131
— Punto de vista	132
— Lenguaje	136
— Caracterización	138
<i>Conclusión</i>	143
<i>Bibliografía</i>	149
<i>Índice onomástico</i>	155
<i>Índice general</i>	159

(c) PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU.
Fondo Editorial
DERECHOS RESERVADOS

EL CUADRO DE COSTUMBRES
EN EL PERU DECIMONONICO

INTRODUCCION

*El cuadro de costumbres*¹ ha sido un género, con contadas excepciones, no sólo mal estudiado sino casi ignorado por críticos de la literatura decimonónica tanto en latinoamérica como en España². Sin embargo, la amplísima popularidad de una forma literaria cuya combinación de humor, brevedad y afinidad por temas actuales es difícil de confundir, nos obliga inevitablemente a examinar no sólo el cuadro sino la existencia de toda una actitud costumbrista en el siglo XIX. La obsesión de una generación romántica por su propia epidermis, por estudiar las peculiaridades de su idioma, sus vestidos y sus costumbres, no termina con el romanticismo. Por el contrario, continúa durante los principios del siglo XX dándole un matiz muy especial a toda la literatura latinoamericana.

1 La distinción entre los términos cuadro de costumbres y artículo la ha delineado F. Courtney Tarr en su estudio "Romanticism in Spain and Spanish Romanticism", *Bulletin of Spanish Studies* XVI, (1939), 26-27. De acuerdo con la definición de Tarr, los artículos deben tener más trama y un punto culminante, mientras que los cuadros no tienen tanta trama y parecen ser presentaciones escritas más por el placer de reconstruir un ambiente que contar un suceso. Para los escritores de la época la distinción no existía. Segura y Pardo tienden a escribir más bien artículos que cuadros. Rojas y Canas y Fuentes escriben predominantemente cuadros de tipo y costumbres, quizás reflejando el dominio de los cuadros en España después de la aparición de *Los españoles pintados por sí mismo* (1843-44). Frank M. Duffey en su libro *The Early Cuadro de Costumbres in Colombia* (Chapel Hill, North Carolina, Studies in the Romance Languages and Literature, 1956), p. 45, indica que lo mismo pasó en la evolución del cuadro de costumbres en Colombia.

2 Entre los pocos críticos que se han ocupado del estudio del cuadro se encuentran Margarita Ucelay da Cal, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-44): Estudio de un género costumbrista* (México: 1951); José F. Montesinos, *Costumbrismo y Novela* (Madrid; 1965); Frank Duffey, *The Early Cuadro de Costumbres in Colombia* (Chapel Hill, North Carolina, 1956) y Evaristo Correa Calderón, *Costumbristas españoles* (Madrid, 1950).

Entre 1830 y 1870 el cuadro de costumbres era una forma literaria popular en el Perú. La popularidad del género responde no sólo a la influencia de la moda literaria hispana, difundida por Mariano José de Larra, Estébanez Calderón y Mesonero Romanos sino también a la pervivencia de una tradición de picaresca y sátira que se inicia en la época colonial, circunstancia que le proporciona un matiz especial al cuadro peruano. La sátira de Juan del Valle y Caviedes en la segunda parte del siglo XVII prefigura los personajes que van a aparecer en los cuadros de Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascensio Segura³.

Pero el interés de los peruanos no se limita a leer a los españoles, sino que busca seguir los modelos que impone la popularidad del nuevo género. Falta aún estudiar detalladamente el sin número de escritores de segunda categoría cuya fugaz aparición en los periódicos y revistas de la época marcan los límites y la extensión de la moda literaria. Muchos escriben con seudónimos, una técnica del género, o con nombres que aunque conocidos en su época ahora han sido olvidados. Entre esta gran cantidad de escritores se destacan cuatro: Felipe Pardo y Aliaga, Manuel Ascensio Segura, Romón Rojas y Cañas y Manuel Atanasio Fuentes como los exponentes más importantes del cuadro de costumbres en el Perú⁴. Al examinar la obra de estos escritores, hemos estudiado el cuadro como un género

3 María Leticia Caceres Sánchez, *La personalidad y obra de D. Juan del Valle y Caviedes*, Imp. Editorial "El Sol", Arequipa, Perú, 1975, p. 105.

4 La crítica ha mostrado poco interés por estos cuatro autores y por las manifestaciones del cuadro como género literario en el Perú. Sólomente sobre Pardo y Segura se han realizado algunos estudios formales. Los cuadros de Rojas y Cañas y de Fuentes apenas si aparecen brevemente mencionados en las historias literarias.

Los críticos han preferido estudiar los poemas y obras de teatro de Pardo y Aliaga; sólomente Jorge Cornejo Polar ha analizado sus cuadros en el libro *Dos ensayos sobre Pardo* (Arequipa, 1967). Esta es una de las razones por las cuales a Pardo se le conoce más como poeta y dramaturgo. El estudio de Luis Monguió sobre la poesía de Pardo, *Poesías de Don Felipe Pardo y Aliaga* (Berkeley: 1974) proporciona una importante biografía y bibliografía, así como un profundo análisis de la filosofía literaria de este autor. Mayores datos bibliográficos sobre Pardo se encuentran en el capítulo V.

El teatro de Segura ha recibido la mayor atención dentro de la limitada crítica peruana sobre el costumbrismo. Los cuadros de Segura han sido recopilados en *Cuadros de costumbres*, 1968, que llevan una valiosa introducción de Jorge Cornejo Polar acerca de la estructura del cuadro. Mayor información bibliográfica sobre Segura se encuentra en el capítulo VI.

literario independiente, sin considerar los elementos costumbristas que aparecen en comedias, piezas teatrales cortas, novelas, cuentos o poemas. Usamos el término cuadro de costumbres para designar las narraciones breves de escenas sucesivas y las descripciones de personalidades genéricas, tanto regionales como nacionales.

A lo largo de este estudio tratamos de responder a dos preguntas que están estrechamente relacionadas a la función social y estética del género: 1) cuál era la forma general y el contenido del cuadro de costumbres durante el período de las letras peruanas que va de 1830 a 1870, y 2) qué estructuras sociales del Perú post-independiente refleja el cuadro.

Sin duda, uno de los aspectos más interesantes del tema es el que alude al valor del cuadro como reflejo de la realidad social de los primeros años del Perú republicano. Los escritores costumbristas afirmaban que su propósito al escribir cuadros era el de describir las gentes y costumbres que constituían su experiencia nacional. Lamentablemente, no hay suficiente documentación que nos aclare cómo eran las estructuras sociales de este período. Algunos documentos pueden hacernos suponer que el sistema social de finales de la Colonia estaba vigente todavía en los primeros años de la República, pero hay evidencia de que un cambio social se estaba generando al ritmo del caos político que define el período post-independencia⁵. Frente a estas visiones conflictivas, y teniendo en cuenta la explícita función social del cuadro de costumbres, consideramos que un análisis sistemático y detallado de éste, en los términos ya esbozados, nos permitiría una comprensión más acertada de la realidad histórica y literaria del Perú a comienzos del siglo XIX.

Los tres primeros capítulos del libro tratarán los antecedentes hispanos del cuadro, como parte de una moda literaria y como género, paso previo a la definición de su estructura y propósito⁶. Los capítu-

5 Jorge Basadre, entre otros estudiosos, en su *Historia de la República del Perú* (Lima: 1963), observa un cierto grado de cambio social en este período. Ver el Capítulo IV para una mayor documentación sobre la intensidad y naturaleza del cambio social en los años siguientes a la independencia del Perú.

6 Nuestra fuente teórica más importante es la definición de la forma interna y externa que proponen René Wellek y Austin Warren en su *Theory of Literature* (New York: 1956), capítulo 17.

los IV al VIII proporcionan los detalles necesarios para conocer la obra literaria de Pardo y Aliaga, Segura, Rojas y Cañas y Fuentes y su relación con la época. Finalmente, la conclusión valoriza el cuadro peruano y lo relaciona con la historia del Perú del siglo XIX.

PARTE I

EL CUADRO DE COSTUMBRES:
ASPECTOS CRITICOS – HISTORICOS

CAPITULO 1

EL COSTUMBRISMO Y EL CUADRO DE COSTUMBRES

El costumbrismo es un género literario extraordinariamente difícil de definir, ya que se manifiesta a través de muchas y muy diversas formas de expresión: artículos, escenas, tipos, cuadros, etc. Noel Salomon subraya esta dificultad:

Il est évident que, du point de vue d'une histoire littéraire rigoureuse et stricte, la définition reste vague et peut-être source de quiproquos ou dialogues de sourds entre les critiques¹.

Más aún, existe la necesidad de distinguir entre los géneros. René Wellek y Austin Warren reconocen la naturaleza esencialmente dinámica de los géneros dentro de contextos sincrónicos y diacrónicos variados, cuando afirman:

The literary kind is not a mere name, for the aesthetic convention in which a work participates shapes its character. Literary kinds may be regarded as institutional imperatives which both coerce and are in turn coerced by the writer².

Para llegar a una definición del cuadro costumbrista peruano es necesario conocer, por consiguiente, la existencia y la naturaleza de

1 Noel Salomon, "A propos des éléments "costumbristas" dans le *Facundo* de D. F. Sarmiento", *Bulletin Hispanique*, LXX, No. 3-4 (1968), p. 342.

2 Wellek y Warren, *Theory of Literature*, p. 226.

los "imperativos institucionales" de los géneros en la literatura española del siglo XIX. La poética neoclásica de comienzos de siglo mantenía la creencia de que los géneros estaban bien definidos y que debían continuar separados. Debido a que hay pocos documentos de teoría literaria escritos en esta época, se puede concluir que para los neoclásicos la noción de género literario era axiomática³.

Esta deficiencia en los escritos teóricos de la época se acentúa en lo que toca al cuadro de costumbres. Este aparecía en diarios y publicaciones periódicas – una zona marginal de la literatura – y poseía un carácter mixto y heteróclito. Además, las primeras manifestaciones del cuadro ofrecen formulaciones teóricas menos explícitas que las que son usuales en otros géneros de ese mismo período.

Al problema de definir un género sin tener una idea clara de las exigencias teóricas que lo modulan se suma, en este caso, la tradicional tendencia hispánica de combinar géneros distintos y superponer corrientes literarias desiguales. Más aún, muchos escritores que cultivaron el cuadro de costumbres confundieron la teoría con la práctica. Mesonero Romanos, por ejemplo, en el prólogo a *Escenas matritenses*, manifiesta que el cuadro debería contener todos los elementos de la novela y del teatro, pero de manera limitada y concentrada, aunque, en realidad, sus propios cuadros no tuvieran ni de lo uno ni de lo otro⁴. Pese a estas dificultades, el concepto de género se puede esclarecer si se le concibe como un *corpus* literario que tiene en común lo siguiente: una temática limitada, un repertorio específico de recursos literarios y uno o varios propósitos estéticos. Así, se establecen ciertas similitudes en los niveles del tema, la técnica y los propósitos.

Los críticos que han intentado definir el costumbrismo de acuerdo con esas similitudes han optado por varias alternativas. Unos distinguen entre el costumbrismo como tendencia y el cuadro como género literario⁵. Otros ignoran esta distinción y ven el cuadro so-

3 Ibid., p. 229.

4 Evaristo Correa Calderón, ed., "Introducción al estudio del costumbrismo en español", en *Costumbristas españoles*, I (Madrid, 1950), p. XXVI.

5 La distinción entre tendencia literaria y género la presenta Mariano Baquero Goyanes al contrastar el costumbrismo como género con el costumbrismo como "concepto general". Véase Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX* (Madrid, 1949), p. xxxii. Margarita Ucelay da

lamente en relación con otros géneros literarios, y unos terceros observan el cuadro principalmente como un reflejo de la sociedad que éste intenta describir.

La línea de análisis más difundida es la que prefiere analizar el cuadro solamente en su relación con otros géneros o como parte estructural de la novela, el cuento y el ensayo⁶. Margarita Ucelay da Cal, Jorge Bogliano y Mary Cannizzo son algunos de los críticos que han estudiado el cuadro desde esta perspectiva. Hemos considerado que el interés que suscita esta alternativa puede explicarse, en parte al menos, por el prestigio y la tradición de los géneros a los que el cuadro se incorpora.

En ciertas ocasiones se ha considerado al cuadro de costumbres como un antecedente de la novela realista⁷ y del cuento de finales del siglo XIX, y en otras, en cambio, como una continuación de géneros neoclásicos tales como los diálogos satíricos. Aquí también encontramos diferencias de opiniones: Margarita Ucelay da Cal niega la autonomía del cuadro y señala que la representación de escenas y tipos había aparecido anteriormente en la novela picaresca,⁸ mien-

Cal opina que el cuadro como género se diferencia de sus precedentes de índole costumbrista (como las obras de Cadalso, Zabaleta y Quevedo) ofreciendo una nueva estructura que deriva de su difusión a través de periódicos y de las influencias directas de los franceses Jouy y Mercier e indirectas de los ingleses Addison y Steele. Véase Margarita Ucelay da Cal, *Los españoles pintados por sí mismos (1834-1844): Estudio de un género costumbrista* (México, 1951), p. 16.

6 Los estudiosos que sólo perciben las relaciones del cuadro con otros géneros lo consideran un género híbrido. Simplemente afirman que el cuadro incluye tanto ficción-novela, teatro, cuento como no-ficción — ensayo, descripción de viajes, reseña teatral, folklore. Véase Correa Calderón, p. lvii. El valioso estudio de Frank Duffey, incluye en la definición del cuadro una variedad de formas literarias. "The personal or familiar essay, the character sketch, the simple narrative, the purely humorous essay, letters, objective description or exposition, unadorned and undisguised satire". Véase Frank Duffey, *The Early Cuadro de Costumbres in Colombia*, (Chapel Hill, North Carolina, 1956), Introduction, pp. xii-xiii.

7 Mesonero, por ejemplo, añade a sus explicaciones sobre la carencia de público para la novela otras consideraciones que culparon a la crisis social de España, entre 1812 y 1850, del fracaso del cuadro para desarrollarse en forma de novela. Véase Correa Calderón, p. xxvi. Mary Cannizzo llega a deslindar entre formas del cuadro que potencialmente podrían ser parte de una novela y otras que de ninguna manera podrían incluirse en ese tipo de texto. Véase Mary Cannizzo, "Costumbrismo in Chilean Prose Fiction" (tesis inédita de doctorado, Columbia University, 1972), p. 54.

tras que Bogliano considera que el cuadro resulta no ser más que la continuación del diálogo satírico⁹.

Cuando se examina el cuadro en relación con el cuento, se pone de relieve que aquél tiende a representar lo universal y genérico, mientras que el cuadro trata más bien de individualizar a sus personajes. Por otra parte, el tema del cuadro se refiere a sucesos contemporáneos; en cambio, el cuento del siglo XIX generalmente se proyecta hacia el pasado. Además, el cuadro costumbrista está ligado a la realidad social y el cuento se vincula más con la realidad literaria¹⁰. De hecho, durante la década de 1830, el término cuento se empleaba sólo para designar obras producidas por la fantasía popular. Baquero Goyanes sugiere que "hacia esos años sólo se consideraban cuentos los relatos de tipo fantástico o tradicional, o bien los versificados",¹¹ y a continuación se refiere al que en 1842 publicó Guillermo Fernández Santiago en *El Semanario Pintoresco*, titulado "El Cometa — Cuento Histórico".

Aunque el cuadro costumbrista y el cuento comparten a veces un mismo impulso, se les diferencia por la falta de argumentos o de acción intensa, que es una de las características más visibles del cuadro,¹² y, sobre todo, por la manera en que la personalidad del autor se evidencia, con notable claridad, en el cuadro de costumbres¹³. La personalidad del autor es extremadamente obvia en la literatura costumbrista. Esta característica definitoria del costumbrismo es mucho más visible en las formas peruanas del género.

Tenemos que advertir que la literatura costumbrista tiene rasgos en común con ciertas formas de no ficción, tales como el ensayo, la historia y la crítica literaria. Este viso de realidad o realismo se relaciona directamente con el vehículo que difundía la literatura realista: diarios y periódicos. El desarrollo del periodismo durante el siglo XIX incrementó considerablemente el número de lectores e

8 Ucelay da Cal, p. 47.

9 Jorge E. Bogliano, "La descendencia de Larra. El artículo de costumbres hispano-americano", *Primeras jornadas de lengua y literatura hispanoamericana*, Acta Salmanticensia, I, No. 10 (1956), pp. 140-141.

10 José F. Montesinos, *Costumbrismo y novela*, 2da. ed. (Madrid, 1965), p. 34.

11 Baquero Goyanes, *El cuento español*, p. 62.

12 Cannizzo, p. 7.

13 Jorge Cornejo Polar, *Sobre Segura* (Arequipa, 1970), p. 71.

impuso la necesidad de aligerar los temas serios. Paralelamente a este fenómeno, los panfletos y periódicos se convertían en armas de ataque político y en medios de expresión personal. El ingrediente humorístico añadido a los géneros originalmente considerados como no ficción, junto con los demás factores que hemos mencionado, determinó que éstos géneros se aproximaran un poco más a la ficción. La adición de juicios subjetivos del autor en los trabajos de crítica literaria, por ejemplo, transformó las reseñas teatrales de Larra en textos costumbristas con una carga de ficción muy fuerte.

En la caracterización del costumbrista y en su comparación con la literatura de no ficción es donde juega un papel importante su relación con la sátira. Los críticos que han optado por considerar a Mesonero como la figura más representativa del movimiento costumbrista distinguen entre el costumbrismo de Mesonero y lo que llaman la sátira de Larra. Esto resulta en dos clases de costumbrismo: "un costumbrismo agrio", practicado por Larra y un "costumbrismo risueño y pintoresco", propio de Mesonero Romanos y Estébanez¹⁴. Si a esto se le añade la afirmación de Correa Calderón¹⁵ de que Larra combinaba a menudo los dos géneros, indirectamente se nos está diciendo que sátira y costumbrismo son dos géneros distintos¹⁶.

Debido a la acción de componentes de ficción y no ficción, el cuadro de costumbres ha sido comparado con la crónica, el relato y el informe histórico. Aquí, la preocupación por describir e interpretar la realidad social se convierte en el punto temático que asocia al cuadro de costumbres con estas otras formas que mencionamos, aunque la similitud disminuya en la medida en que el cuadro emplea más

14 Arturo del Hoyo, "Larra, pobrecito hablador", *Insula*, 188/189. p. 4.

15 Correa Calderón, p. lxxiv.

16 Otros críticos, sin embargo, consideran la sátira como parte de la expresión costumbrista. Diana Berkowitz define la sátira como "something that rejects the norm itself and attacks the *status quo* as "not right" in comparison with abstract moral ideas". De aquí que ella considere las expresiones satíricas de Larra como parte integral del costumbrismo. Véase Diana Berkowitz, "The Nature of Larra's Prose: An Analysis of the Artículos (tesis doctoral inédita, Columbia University, 1974), p. 89. A menudo quienes piensan de este modo tienen que aclarar que la sátira de Larra se aleja del modelo tradicional. Jorge Bogliano, por ejemplo, deslinda la sátira de Larra de la sátira tradicional, pero deja sin aclarar si se refiere al modo como se cultivó en Roma o en la España del siglo XVII. De acuerdo a este autor la "vena satírica" al incorporarse al cuadro de costumbres queda sometida a una nueva estructura. Véase Bogliano, p. 141.

la imaginación para describir los sucesos externos. Por lo demás, la presencia de diálogo, monólogo, sátira y observación moral¹⁷ permite que el costumbrismo, como género literario, mantenga su independencia con respecto al folklore, la historia y la crónica.

El tercer grupo de críticos que identificamos define el costumbrismo, sobre todo, en las relaciones que éste guarda con la sociedad. Este es el concepto predominante en el estudio de Noel Salomon sobre el costumbrismo. Este autor afirma:

On s'aperçoit vite que sous la plume des uns et des autres le mot enveloppe des contenus assez divers et qui peuvent varier en fonction des sociétés observées. Il arrive aussi que la perspective politico-sociale- le point de vue de classe de l' auteur ou de son public - nuance son "costumbrismo"¹⁸.

De la misma forma, D. L. Shaw¹⁹ ha visto en el costumbrismo un vínculo directo con los movimientos de liberalismo político y europeización, en el caso de Larra, o con el casticismo y su trasfondo político reaccionario, como lo expresan Mesonero y sus continuadores²⁰.

Frente a este panorama variado y contradictorio, y teniendo en cuenta el sinnúmero de interpretaciones que suscita el costumbrismo, nos pareció más aconsejable optar por una definición simple y ecléctica. Para entender el cuadro de costumbres creemos suficiente señalar que sus límites estructurales son el empleo de la prosa y la brevedad de su extensión. La unidad y la coherencia se situarán en el nivel del tema y de la intención. De esta forma, evitamos perdernos entre la increíble variedad de opiniones diversas que hasta ahora se nos han presentado.

17 Cornejo Polar, *Sobre Segura*, p. 71.

18 Salomon, p. 342.

19 Donald Leslie Shaw, *The Nineteenth Century* (London, 1972), pp 44-47.

20 La relación entre el costumbrismo hispano y la sociedad española la estudia Susan Kirkpatrick en su ensayo "The Ideology of *Costumbrismo*". Vease *Ideologies and Literature*, Vol. II, No. 7, May-june 1978, pp. 28-44. Alejandro Losada analiza vínculos entre el costumbrismo peruano y la sociedad peruana en el siglo 19 en su interesante manuscrito, *El romanticismo en el Perú, la producción romántica y la formación de la sociedad republicana latinoamericana: el caso peruano 1840-1889*, manuscrito inédito.

CAPITULO II

ANTECEDENTES HISPANOS: EL COSTUMBRISMO Y LOS MOVIMIENTOS LITERARIOS DEL SIGLO XIX

Se han hecho pocas observaciones definitivas sobre los vínculos entre el cuadro de costumbres y la literatura española de las épocas romántica y neoclásica. Este déficit podría imputarse a que el costumbrismo carece de una doctrina claramente definida, especialmente en relación con su forma, contenido y propósito. A pesar de no tener una filosofía articulada, el costumbrismo se plasmó como un género literario y como un movimiento literario legítimo y extenso, con una audiencia más vasta que la de otros géneros entonces predominantes en España y Latinoamérica¹. Como movimiento literario manifestó una naturaleza fundamentalmente híbrida y en ese sentido sus límites con respecto al romanticismo, neoclasicismo y realismo son en extremo difusos.

Conocemos dos variedades de costumbrismo: el "costumbrismo romántico", en el que se incluiría a Mesonero Romanos, Larra y Estébanez Calderón, y el "costumbrismo realista", que está representado por *Las colecciones de tipos de Antonio Flores*². A Estébanez se le ha descrito como "a romantic, even though he represents a bridge between neoclassicism and realism"³. Pero estos terminos no son siempre exactos ni libres de contradicciones.

El neoclasicismo — primer movimiento español del siglo XIX — produjo una vasta corriente imitativa que tenía como modelos las

1 Ucelay da Cal, *Los españoles pintados por sí mismos*, p. 9.

2 José Luis Varela, *El costumbrismo romántico* (Madrid, 1969), 19.

3 Jorge Campos, ed., *Vida y obras de D. Serafín* (Madrid, 1955), p. xxxvi.

obras clásicas greco-latinas y las del teatro clásico francés, así como una firme creencia en el principio de autoridad dentro de un orden literario estricto. Como muchos otros movimientos literarios españoles, el neoclasicismo estuvo abierto a interpretaciones muy personales y también confirió categoría de modelos a autores de la misma tradición peninsular: Cervantes, Quevedo y los autores de la picaresca.⁴

Los clásicos españoles influyeron fuertemente sobre los tres escritores costumbristas: Mesonero, Larra y Estébanez. Larra imitaba muy de cerca pasajes enteros de Cervantes. Mesonero era un hombre de gustos clásicos en medio de una sociedad romántica⁵ y la obsesión por lo castizo y el léxico arcaico de Estébanez llegaron a interferir con su propio estilo.⁶

En general el espíritu neoclásico favorecía la creación de tipos universales como el avaro o la hija desleal.⁷ Este interés por lo típico estaba profundamente enraizado en el costumbrismo, y se le puede encontrar en Larra, Mesonero o Estébanez. Las colecciones de tipos (ejemplo de lo cual es *Los españoles pintados por sí mismos*) fueron enormemente populares durante la tercera década del siglo XIX y este hecho da fe del interés existente por la tipología.

A pesar de la naturaleza intensamente romántica de su vida personal, Larra ejemplifica de muchas maneras el carácter neoclásico del costumbrismo. Su amor por lo abstracto, su mentalidad crítica, su preocupación más por las ideas que por las cosas y su entusiasmo por la reforma y el progreso,⁸ lo colocan más dentro del movimiento europeo de la Ilustración, propio del siglo XVIII, que dentro del romanticismo cristiano español de la controversia de Bohl. Diana Berkowitz ha demostrado que Larra compartía las creencias tradicionales de la Ilustración, los principios del liberalismo del siglo XIX, la idea del *laissez-faire* con respecto a la existencia de oportunidades ilimitadas para que el talento haga valer por sí mismo sus derechos, y la educación como un remedio contra la maldad del hombre.⁹

4 Montesinos, *Costumbrismo y novela*, p. 131.

5 Ibid., pp. 54-59.

6 J. R. Lomba y Pedraja, *Cuatro estudios en torno a Larra* (Madrid 1936), p. 12.

7 Wellek and Warren, *Theory of Literature*, p. 123.

8 F. Courtney Tarr, "Larra's *Duende satírico del día*", *Modern Philology* 26, No. 1 (1928-29), 45.

9 Berkowitz, "The Nature of Larra's Prose", pp. 249-250.

La relación del costumbrismo con el segundo gran movimiento literario de la época, el romanticismo, es la que ha dado lugar a las discusiones y polémicas más significativas. El costumbrismo compartía con el romanticismo el interés por lo popular y lo pintoresco, la preferencia por temas regionales y la creencia en el progreso; en cambio, se separaba de él en lo que toca al énfasis que ponía el costumbrismo en el presente — mucho más que en el pasado — y en lo que atañe a la técnica descriptiva. Desde el punto de vista ideológico el costumbrismo compartía y disenta con los dos componentes del romanticismo, tanto con la temprana tradición católica como con las ideas tardías del liberalismo europeo.

El interés del romanticismo y del costumbrismo por lo regional y lo popular ha suscitado el interés de los críticos que preferían ver al costumbrismo como una corriente del romanticismo. Así, por ejemplo, Valera afirma:

/el costumbrismo/ es el más sabroso fruto de una dirección magistral del Romanticismo que conducía atención y gusto hacia lo peculiar, característico, particular o indígena, ya que en lo autóctono e incontaminado adivinaba lo singular de cada nación o comarca.¹⁰

Otros críticos sostienen la importancia de este vínculo entre costumbrismo y romanticismo,¹¹ pero lo refieren sobre todo al interés romántico por lo pictórico o lo pintoresco.

Es especialmente interesante observar las relaciones del costumbrismo con las artes plásticas de Francia, Inglaterra y España. El escritor costumbrista veía el mundo con ojos de pintor o de miniaturista, sólo que empleaba palabras en vez de colores. Este interés por lo pictórico condujo a los costumbristas a fijarse de manera particular en la descripción del fondo y los detalles del paisaje y ambientes.

La distinción entre costumbrismo y romanticismo no radica en la existencia de descripciones detalladas en uno de estos movimientos y su escasez o ausencia en el otro. En ambos hay interés y hasta obsesión por los detalles. Según afirman Wellek y Warren, "detailed

10 Varela, p. 7.

11 Baquero Goyanes, *El cuento español*, pp. 95-96.

attention to setting, whether in drama or the novel, is Romantic or Realistic (i.e., nineteenth century) rather than universal".¹² La diferencia más importante tal vez resida en que dentro del costumbrismo el detalle tiene significación por sí mismo, mientras que en el romanticismo se relaciona más a las emociones del autor.

Naturalmente esto no quiere decir que en el costumbrismo el detalle descriptivo sea ajeno al tono emocional del autor. En Mesonero, por ejemplo, los detalles de la ropa tienen significancia temática y en la prosa de Estébanez se percibe una intensa alegría cuando describe vívidamente los bailes andaluces populares. Esto implica que para el escritor costumbrista no se trataba de una reproducción mecánica, puramente fotográfica, de la realidad. Al revés, su intencionalidad y su subjetividad son evidentes en la selección y descripción de los objetos que llamaban su interés. Esto no quita que, a veces, sus intereses puedan parecer insignificantes o intrascendentes.

El interés del costumbrismo por lo popular y lo regional corresponde a intereses que no son propios del romanticismo cuyos exponentes más definidos estaban básicamente atraídos por lo exótico, aunque lo popular y lo pintoresco tenían una relación estrecha con lo tradicional¹³ y representaban — además — un encanto exótico para los autores que residían en centros urbanos o que querían cultivar una visión universal de la vida. Los campesinos y bailadores andaluces estaban geográfica y socialmente distantes de autores de clase media urbana, como Mesonero y Estébanez, sobre todo cuando éstos los perciben desde la perspectiva de un extranjero burlón.

Por último, la compleja naturaleza del movimiento romántico en España permite que los costumbristas ataquen y cuestionen varios de sus aspectos. El famoso texto de Mesonero "El romanticismo y los románticos" (1837)¹⁴ ha dado lugar a que algunos críticos consideren a su autor anti-romántico, pero una lectura cuidadosa de sus páginas demuestra que lo que a Mesonero le disgustaba era las ideas y hábitos románticos y no sus técnicas literarias. El romanticismo fue inicialmente identificado con la tradición hispánica y católica, y cuan-

12 Wellek and Warren, p. 220.

13 Correa Calderon, p. lxvii.

14 Ramón de Mesonero Romanos, "El romanticismo y los románticos", en *Panorama matritense* (Setiembre 1837), en *Costumbristas españoles*, ed. E. Correa Calderón (Madrid, 1950), I, pp. 694-703.

do las ideas liberales hacen su ingreso a España a través del romanticismo europeo, entonces algunos costumbristas, en especial Mesonero, censuran y satirizan, hacia 1837, a este "nuevo" romanticismo.

La intensa preocupación por la realidad — debida en el caso de Larra a la sólida convicción de la necesidad de su transformación y en el de Mesonero y Estébanez a su nostalgia e ideales patrióticos — ha dado lugar a que al cuadro de costumbres se le considere una forma de realismo. Como el término realismo tiende a asociarse con un movimiento literario definido, que apareció en España en la segunda mitad del siglo XIX, al cuadro se le ha otorgado una función precursora con respecto al realismo. La tesis de Montesinos, expresada en su libro *Costumbrismo y novela*, es que el cuadro logra que la literatura española centre nuevamente su atención sobre la realidad como preocupación temática, en contraste con el mundo idealizado creado por los románticos. En teoría, un movimiento literario puede concebirse como un fenómeno autoconciente y, a partir de ello, cabe asumir que el realismo surge apenas los autores deciden describir, de manera específica, la realidad que los circunda. Este fue el caso del costumbrismo. Los autores de cuadros de costumbres tuvieron plena conciencia de su propósito de describir la realidad, y en general expresaron esta intención en sus prólogos.

Consideramos importante advertir que el costumbrismo no se limitó a continuar la tendencia de la literatura española en lo que toca a la descripción de la realidad. Hay razones para otorgarle un rango específicamente realista. En efecto, el costumbrismo no interpreta la realidad como lo hacían — idealizándola — los románticos, y también era la única prosa de la época que se preocupaba por la realidad social.

En oposición al romanticismo, y en especial a su tergiversadora visión de las cosas, el cuadro de costumbres aparece más objetivo. Se proponía como temas "realidades nada misteriosas ni ocultas, los otros son casi todos fantásticos".¹⁵ En otras palabras, el cuadro estaba atento a la realidad cotidiana, a los seres y cosas que cualquiera puede ver, a lo explícito y lo inmediato, muy lejos de lo misterioso y lo oculto. Claro que no podemos ignorar las restricciones inhe-

15 Montesinos, p. 33-34.

rentes en todo empeño por describir la realidad, y tales limitaciones pueden observarse también en el cuadro de costumbres, aunque nosotros seguimos considerando que hicieron del cuadro una manifestación realista y no romántica. Por lo demás, el cuadro de costumbres queda incorporado al realismo en términos de historia literaria, ya que fue la manifestación literaria dominante de la época. D. L. Shaw ha manifestado al respecto que :

... in the absence of a genuinely spanish novel reflecting the life of the times, the "cuadro de costumbres" must be regarded as the nearest approach to reality which the prose of the period offers.¹⁶

En resumen, si tenemos en cuenta las múltiples relaciones del costumbrismo con los movimientos literarios de su entorno, nos cabe afirmar que compartió con el romanticismo su ideal de libertad formal y expresiva, obedeciendo a la subjetividad del autor, y que se asoció al clasicismo al interesarse por la educación y por el empleo de la literatura como instrumento de conocimiento histórico y científico; pero, por encima de estas convergencias, el costumbrismo mostró siempre una clara inclinación hacia el realismo. Así, podemos concebirlo como un movimiento literario independiente, con características y proyecciones peculiares, pero siempre ligado al realismo. Con él compartió su apasionado interés por los detalles de la realidad diaria.

16 Shaw, p. 45.

CAPITULO III

ANTECEDENTES HISPANOS:

FORMA Y TEMATICA DEL CUADRO DE COSTUMBRES

Forma Interna

Como ya se ha examinado, el costumbrismo se caracteriza por una diversidad de formas cuyos rasgos distintivos no están del todo definidos; no obstante, ciertos elementos de la estructura interna del cuadro de costumbres, tales como propósito, tono y actitud, tienen una expresión bastante precisa en su estructura externa: punto de vista, tiempo, duración, caracterización y temática.

Propósito

La estructura del cuadro se define, en lo esencial, por el propósito que lo anima. El cuadro en España surgió a instancias de dos tipos de motivaciones: por una parte, la urgencia de transformar la sociedad, preservando sin embargo las antiguas tradiciones españolas — puestas en peligro por el movimiento de europeización — y la necesidad de fijar paradigmas éticos literarios para un tiempo convulso; y, por otra, los requerimientos implícitos en su modo periodístico de difusión y en su vocación pictórico—descriptiva frente a la realidad. Esta variedad de propósitos está directamente referida a la ambigüedad propia del costumbrismo (no en vano un movimiento realista incrustado en pleno auge romántico), a su escaso desarrollo teórico (que en cierto sentido puede considerarse una falta de autoconciencia) y a la libertad sólo relativa que los diarios y revistas concedían a un género considerado menor.

En cualquier caso el propósito social dominaba, a tal punto que el objetivo estético quedaba casi siempre en condición subordinada. Por supuesto que hay siempre algunas pequeñas excepciones de cuadros que expresan el placer de la escritura y la configuración de valores propiamente literarios y que en este sentido pueden considerarse vinculados al principio del arte por el arte. Son, sin embargo, casos excepcionales que no modifican el rumbo fundamental del movimiento costumbrista. Lo que se acaba de afirmar no debe entenderse en el sentido de que el costumbrismo carecía de cualidades estéticas ya que la poética del movimiento es en muchos casos visible, tal como se advierte en el esmero con que realizaba las representaciones verbales de personajes y escenas típicos y también en los frecuentes vínculos que el costumbrismo mantiene entre arte y literatura. Es significativo en relación a este último punto que Fontanella haya estudiado el costumbrismo en sus contactos con el desarrollo de las artes gráficas.¹

Los cuadros de Larra muestran propósitos radicales, que se expresan muy directamente, mientras que en los de Mesonero es visible un menor entusiasmo y un espíritu crítico más bien tímido. Hay que convenir que Mesonero tuvo menos éxito que Larra en lo que toca a la exposición de lo ideológico en sus obras.² Larra creía que el costumbrismo debía estudiar el carácter moral de las personas para cambiar las estructuras sociales básicas; por consiguiente, su obra no podía quedar circunscrita a lo puramente fantástico o a lo meramente pictórico. Mesonero, por su parte, también cuestionaba las estructuras de su sociedad pero propugnaba reformas epidérmicas y se contentaba con describir la superficie de los sucesos.³

1 Lee Fontanella, "The Mortality of Types: Technology, Language and Prose in Romantic Spain," (tesis doctoral inédita, Princeton University, 1971).

2 Es interesante examinar este concepto a la luz de la teoría de Susan Kirkpatrick presentada en su estudio "The Ideology of Costumbrismo", *Ideologies and Literature*, Vol. II, No. 7, May-june 1978, pp. 28-44, en la cual postula la tesis que los propósitos de los dos escritores están relacionados con la presentación de la imagen de la clase media y el deseo de desarrollar una burguesía española. Mesonero retrata una clase media unida mientras que Larra la describe dividida y separada de las otras clases sociales de España. Solo Larra opina que es necesario cambiar esta clase social.

3 Larra opina que la literatura debía lograr cambios, funcionando así: "rompiendo en todas partes antiguas cadenas, desgastando tradiciones caducas y derribando ídolos" (Shaw, *The Nineteenth Century*, p. 22) mientras que

Actitud y Tono

Se entiende por actitud la posición del autor con respecto a su tema, su público y el género literario que está empleando. El tono es el resultado del compromiso emocional del autor, sea que derive de una opción personal o de un deliberado recurso artístico. René Wellek y Austin Warren resumen la relación entre forma interna y externa en los siguientes términos:

Genre should be conceived, we think, as a grouping of literary works based, theoretically, upon both outer form (specific metre or structure) and also upon inner form (attitude, tone, purpose — more crudely, subject and audience).⁴

El tono literario se puede analizar desde tres perspectivas: grado de involucración, contenido irónico—satírico y presencia de un tono humorístico leve. El grado de involucración del autor (sea que se trate de un autor objetivo y no involucrado o de un autor más subjetivo e involucrado) se refleja por su presencia en el cuadro e indirectamente como una expresión de su compromiso con el tema que trata. El escritor costumbrista cuyo tono es emocional tiende a usar la primera persona, alejándose del tono propio del narrador onmisciente. Como es obvio, según estas consideraciones, el tono afecta directamente al punto de vista.

La distinción entre el tono involucrado o no involucrado del autor costumbrista puede considerarse como el vínculo entre el costumbrismo y los géneros que a menudo cruza. Mientras más impersonal sea el tono, más se parecerá el cuadro al ensayo. El intento de objetividad de algunos autores costumbristas se refleja en la descripción de lugares, sucesos, instituciones y también en el uso de estereotipos. Todas características acercan el cuadro al ensayo. Montgomery considera, a este respecto, que la intensificación de la relación personal del autor con su público deriva en la creación de personajes mejor caracterizados, determinando así un acercamiento entre el cuadro de costumbres y el cuento.⁵

Mesonero opinaba que "mi misión sobre la tierra es reír, pero reír blanda e inofensivamente de las faltas comunes, de las ridiculeces sociales." Mesonero, *Escenas Matritenses*, p. 44.

4 Wellek and Warren, *Theory of Literature*, p. 231.

5 Montgomery, *Early "Costumbrista" Writers*, p. 20.

A veces se asocia la ausencia de involucración con los textos de Mesonero y la profunda involucración con la obra de Larra.⁶ Ya que la poca involucración se relaciona con la tendencia general de Mesonero de jugar un papel más bien pasivo frente a la política española, esta cuestión estética pone de relieve la relación del autor con la sociedad y el reflejo de la sociedad en la literatura. El tono de Mesonero puede vincularse a su posición como miembro de la naciente clase media española. Mesonero afirmaba que este grupo todavía no había adquirido suficiente poder económico ni sentido claro de su identidad de clase. No era un grupo aceptado por la clase alta y se caracterizaba por su temor de perder la tenue calidad llamada "buen tono" y caer en lo cursi.⁷ El temor de Mesonero se evidencia en la poca violencia de sus críticas y en su pose literaria de no expresar emociones profundas.

El tono cortés y distante de Mesonero, que era el que demandaba una sociedad marcada por desigualdades y contradicciones muy agudas, contrasta nítidamente con el tono de Larra y con el de muchos costumbristas latinoamericanos. Esto no quiere decir que a veces Larra no emplee el tono objetivo de Mesonero. Diana Berkowitz resalta la habilidad con que Larra utiliza este tono frío y objetivo para conseguir deliberados efectos irónicos.⁸ Larra adopta este tono para contrastarlo con las indignantes condiciones que describe.

El tono involucrado fue parte esencial del estilo de Larra; de aquí que, como era de esperarse, se convirtiera en el símbolo de los escritores políticos del período post-independiente de América Latina. El culto a Larra es destacado por los críticos y los historiadores de la literatura.⁹ Este tono ("el calor de la efervescencia polí-

6 La base teórica de la dicotomía de Mesonero la presenta Matías Montes Huidobro, "El estilo como permanencia de lo efímero", *Hispania*, LII, No. 3 (Setiembre 1969), pp. 401-408. Para conocer el concepto de Larra, ver Shaw, *The Nineteenth Century*, p. 21 y Berkowitz, "The nature of Larra's prose", p. 58.

7 José Antonio Portuondo, "Landaluze y el costumbrismo en Cuba", *Boletín de la Biblioteca Nacional José Martí*. Año 63, 3era época, XIX, No. 1 (enero-abril 1972), cita a Enrique Tierno Galván, "Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración social en el siglo XIX: 'lo cursi'", *Revista de Estudios Políticos*, 42 (marzo-abril 1952), pp. 85-106, para su definición de lo cursi y su relación con la surgente burguesía de Cuba y España.

8 Berkowitz, p. 61.

9 Guillermo de Torre, "Larra en América", *Insula*, 188/189 (1962), p. 9.

tica")¹⁰ fue uno de los legados del costumbrismo español al cuadro hispanoamericano.

Hay otros dos aspectos a considerar el estudiar el tono del costumbrismo: ironía-sátira, de una parte, y humor leve, de otra. Ambos afectan la forma interna del cuadro. Como todos los aspectos de la forma literaria, los dos mencionados están estrechamente ligados al propósito y también se reflejan en la selección de temas, detalles externos y caracterización. Si se considera que la diferencia entre sátira y leve humorismo es más de intensidad que de contenido, entonces ambos tonos reflejan un común elemento de costumbrismo. Ambos constituyen la parte imaginativa del cuadro de costumbres y lo sitúan al margen de géneros no ficticios relacionados, tales como el documento histórico y el ensayo descriptivo. Un cierto grado de humorismo es ingrediente básico del costumbrismo.

Cuando la "vena festiva"¹¹ desaparece, como sucede en la parte final de los cuadros de *Los españoles pintados por sí mismos*, el género se convierte en "artículos llenos de vacuo engolamiento laudatorio" o "documentadas monografías que de hecho pertenecen ya a la erudición folklórica".¹² En este momento el costumbrismo deja de pertenecer a la literatura y se convierte en historia social.

El autor puede adoptar varias actitudes respecto a su audiencia y al tema de sus cuadros. Puede o no ser pretencioso, moralizador, estar indignado o preferir una posición didáctica. Hay veces que el autor cambia de actitud en el desarrollo de un mismo cuadro. Naturalmente esta actitud no debe confundirse con el tono. De hecho un autor puede expresar una actividad pretenciosa, por ejemplo, a través de un tono involucrado o no, irónico o satírico. Lo más característico de estas actitudes del autor es la falta de pretensión social o literaria. Tal actitud, que deriva de la situación del cuadro como una forma popular difundida periodísticamente, es una de sus técnicas más eficaces.¹³ Mesonero llegaba a considerar el tono sencillo

10 Pedro Lastra, *El cuento hispanoamericano del siglo XIX* (Santiago de Chile, 1972), p. 19.

11 Correa Calderón, *Costumbristas españoles*, I, lviii.

12 Ucelay da Cal, *Los españoles pintados*, p. 204.

13 Frederick Courtney Tarr, "Mariano José de Larra (1809-37)", *Modern Language Journal*, XXII (1937), p. 47.

como parte fundamental de la definición del cuadro. Decía que el cuadro debería tener "un estilo llano sin afectación ni desaliño".¹⁴

No todos los costumbristas logran adoptar esta actitud sin pretensiones. Larra, entre otros, adopta a veces un estilo deliberadamente afectado con el fin de conseguir efectos satíricos. Algunos, especialmente en Hispanoamérica, muestran una actitud condescendiente con respecto a las costumbres que describen. Esta actitud pretenciosa con relación al tema y al público es uno de los rasgos peculiares del cuadro en Latinoamérica, como se verá más adelante al estudiar el cuadro en la literatura peruana. Una de las explicaciones preliminares de este hecho sería que el escritor de la época inmediatamente posterior a la independencia de los países latinoamericanos se encontraba a veces distanciado tanto del lector como de las clases bajas que describía en sus obras. Este distanciamiento se expresa en la actitud implícita en sus textos.

El escritor que moraliza, que se indigna o que cultiva la prosa didáctica tampoco se encuentra satisfecho con la vida de su época. Esta actitud puede dar lugar a una crítica violenta que intenta cambiar la estructura básica de las costumbres sociales, aunque también puede ser solamente la actitud de un moralista que condena las "malas costumbres" de su tiempo.

La actitud del escritor costumbrista en relación a su tema está claramente definida y controlada. Difiere del punto de vista y de otros aspectos de la forma externa del cuadro en cuanto es más englobante. Por ejemplo: mientras que el punto de vista es un espejo que refleja ciertos aspectos de la realidad, la actitud puede compararse, en cambio, con un vitral de colores que tiñe de una determinada manera el reflejo de la realidad.

Forma Externa: Comentarios Generales

La relación entre la forma interna y la externa es estrecha y múltiple. La pluralidad de la forma interna se refleja en una amplia variedad formas externas. Sin embargo, en determinadas condiciones,

¹⁴ Montesinos, *Costumbrismo y novela*, p. 56; Bogliano, "La descendencia de Larra", pp. 140-41; Correa Calderón, I, lvii; Duffey, *The 'Cuadro de Costumbres'*, p. 40.

algunos aspectos de esta forma externa presentan rumbos unificantes. La naturaleza mayormente descriptiva del cuadro, el valor de los detalles externos, la relación de lo específico con lo general, el uso de la exageración y la distorsión como efectos deliberados, todo forma parte de la superficie del cuadro. El cuadro se caracteriza, sobre todo, por el uso de la condensación y la concentración.

Detalles concretos de la técnica del cuadro, como duración, marco temporal, punto de vista, caracterización y tema, son los componentes más evidentes de la forma externa. A pesar de la aparente falta de reglas y patrones preconcebidos, la elección de detalles que dan forma a un personaje, que fijan un tiempo o que delimitan un tema, responden a ciertas demandas generales de la forma externa.

Naturaleza Descriptiva del Cuadro

La estructura externa del cuadro se caracterizó más por su naturaleza descriptiva que por su afán narrativo.¹⁵ Esto quiere decir que el cuadro se preocupa más por describir un personaje, una escena o una costumbre que por narrar un acontecimiento, siendo tal descripción de carácter externo, no interno o psicológico, y relacionándose, como es claro, con el propósito social del cuadro.

Georg Lukács ha investigado la relación entre la descripción literaria y la sociedad que refleja y que produce autores que privilegian a la descripción sobre la narración. Lukács asocia la descripción con una nueva forma de estructura social producida por el capitalismo: el hombre como unidad de producción y no como un ser humano. Lo explica en estos términos:

The predominance of description is not only a result but also, and simultaneously, a cause, the cause of a further divorce of literature from epic significance. The domination of capitalist prose over the inner poetry of human experience, the continuous dehumanization of social life, the general debasement of humanity—all these are objective facts of the development of capitalism. The descriptive method is the inevita-

15 Duffey, vi; Berkowitz, p. 58. Pero como lo señala Berkowitz, Larra no fue originalmente un escritor descriptivo. Su sátira dependía en gran parte del diálogo y de la caracterización.

ble product of this development. Once established, this method is taken up by leading writers dedicated in their own way, and then it, in turn, affects the literary representation of reality.¹⁶

La literatura originada por el capitalismo europeo, definida por su énfasis en la tipificación y descripción, tuvo un notable impacto en España y Latinoamérica. Aunque el sistema económico que generó esta literatura no se apoderó hasta más tarde de Latinoamérica si se imitaron, masivamente, sus patrones de pensamiento y sus normas literarias. Esta es la situación que encontramos en Latinoamérica y que Trotsky describe en *The October Revolution*,¹⁷ considerándola típica de los sectores subdesarrollados del mundo. Se adoptan teorías y pensamientos propios de etapas más avanzadas del desarrollo histórico, pero no se cambian los sistemas económicos y sociales, ciertamente menos evolucionados. Se produce entonces un desbalance entre las expectativas de la *inteligencia* y la realidad del mundo que la circunda. Si aceptamos el esquema de Lukács este fenómeno se ilustra en el predominio de una literatura latamente descriptiva, que refleja el capitalismo y la tecnología de Europa occidental, interpolada en las sociedades subdesarrolladas de España y Latinoamérica.

Empleo de Detalles.

El cuadro tiende a describir lo externo, sea que se trate de personas o escenas, empleando con habilidad el uso del detalle. Los detalles generalmente describen los comportamientos de un personaje más que su psicología. Por lo demás, como ya se ha visto en relación a los requerimientos del género, el cuadro de costumbres atiende más a la descripción que a la acción. Estos hechos han dado lugar a equívocos sobre la forma del cuadro.

Los críticos han manifestado casi unánimemente que el costumbrismo no analiza profundamente la realidad y que su mayor contribución está en la descripción de ambientes y no en la construcción

¹⁶ Georg Lukács, *Writer and Critic*, p. 127.

¹⁷ Leon Trotsky, *The Russian Revolution: The Overthrow of Tzarism and the Triumph of the Soviets*, (New York, 1959), p. 6.

de personajes.¹⁸ Esto es verdad, pero sólo hasta cierto punto. Recuérdese que existe una estrecha relación entre las artes plásticas, particularmente la litografía y el grabado, y el costumbrismo, lo que tiene que ver con el interés por lo pictórico y por la valorización intrínseca de los detalles.

Cuando se discute la tesis de que el costumbrismo era una literatura superficial que no proporcionaba mayor información sobre la naturaleza psicológica de sus personajes, hay que tener en cuenta que el costumbrismo otorga a los detalles externos múltiples niveles de significación, que sirven para describir la psicología y la estructura interna de las costumbres sociales. Montesinos y Salomon han relacionado estos valores con la fisiología y la craneoscopia. Esta ciencia propone un conjunto de conocimientos acerca de la estructura externa del cuerpo y la relación entre animales y seres humanos. Los rasgos humanos, desde esta perspectiva, delataban las verdades psicológicas internas, de la misma manera que se creía que los hombres tenían la índole de los animales que los rasgos de su cuerpo podían sugerir.¹⁹

El folklore español y las circunstancias de la vida diaria conferían significado enriquecedor a los detalles puestos de manifiesto en el costumbrismo. El lector del siglo XIX tuvo a su alcance todo un mundo de asociaciones, ciertamente más familiares que las derivadas de la craneoscopia, gracias a la mención detallada del atuendo, festividades, nombres de personas o letras de canciones populares.²⁰ Larra describe al viejo cura de "El clérigo de misa y olla" y al zapatero de "Modos de vivir que no dan de vivir",²¹ empleando lenguaje y gestos propios de la tradición oral. En los cuadros de Mesonero se encontraba una asociación muy clara con los nombres de calles y de establecimientos comerciales familiares para el público madrileño del siglo XIX.

18 Montesinos, p. 128; Cannizzo, "Costumbrismo in Chilean Prose Fiction", p. 6; Montes Huidobro, p. 403; J. R. Lomba y Pedrajo, *Cuatro estudios*, p. 25.

19 La craneoscopia y la fisiología se basaron en la relación de las formas físicas del cráneo y de la cara y en la existencia de ciertos hechos psicológicos que se asociaban con las formas exteriores. Montesinos, pp. 95-106; Salomon, "A propos des éléments 'costumbristas'", pp. 373-74.

20 Montesinos, pp. 89-90.

21 Fermín Caballero, "El clérigo de Misa y olla", en Ucelay da Cal, p. 216; Larra, "Oficios que no dan de vivir".

No sólo la ciencia y el folklore enriquecieron el significado del detalle; también debe tenerse en cuenta el significado del detalle cuando éste se repite en varios cuadros de uno o de distintos autores. Esta nueva significación la destaca Lukács al referirse a la función de los objetos en el mundo de la realidad literaria. Lukács la subraya en la narrativa de la Europa occidental:

With the loss of the art of narration, details cease to be transmitters of concrete aspects of the action and attain significance independent of the action and of the lives of the characters.²²

Un buen ejemplo de esto puede ser la manera como Mesonero emplea repetidamente la imagen de los abrigo, para dar razón de los cambios de la moda, o de los medios de transporte y de las calles para alcanzar ciertos niveles de significación. Tal significación es el resultado de la asociación que Mesonero hace entre el objeto y su idea del personaje, de la asociación — en otro caso — del objeto con la moda del momento, o — finalmente — de la asociación que otros autores realizan al escoger muchas veces ese mismo objeto. También podrían servir de ejemplo las menciones de las bebidas (café, chocolate o té) que Mesonero utiliza para significar cambios de moda y describir pasatiempos de la sociedad madrileña. El cambio de la costumbre de beber chocolate a la de beber té o café es referido por Mesonero como un detalle que significa la decadencia de los antiguos valores y el ingreso de ideas nuevas y europeizantes. Las nuevas bebidas se relacionan con los cafés donde se sirven y con la desintegración de la antigua tradición española centrada en la vida familiar y en el hogar. Obviamente para Mesonero las nuevas costumbres son inferiores con respecto a las antiguas.²³

Otro ejemplo de esta multiplicidad de significaciones es el cuadro del colombiano José María Vergara y Vergara titulado "Las tres tazas". En este cuadro las tres bebidas son simbolizadas por tazas y asociadas con los recipientes en los que se las sirve y no con los

²² Lukács, p. 132.

²³ Ramón de Mesonero Romanos, "El Prado", *Costumbristas españoles*, I, 680-685.

lugares en que esas bebidas se pueden adquirir.²⁴ Esta relación implica el vínculo anterior entre Mesonero y en general los distintos momentos del desarrollo histórico. Vergara relaciona el té con la moda extranjera, aunque naturalmente alude a períodos históricos diferentes. La taza de chocolate se identifica con la época colonial colombiana (hacia 1813), mientras que la taza de café representa un período posterior (aproximadamente 1848) y la de té simboliza los tiempos contemporáneos. Es muy posible que Vergara estuviera familiarizado, si no con precisamente este cuadro de Mesonero, sí con la tradición literaria que asociaba los objetos externos con la sucesión de las épocas y los cambios en las costumbres sociales.

La asociación múltiple de los detalles externos contrapesa el muy fortuito proceso de elección por el que muchos de estos detalles han sido incluidos en los cuadros. Puesto que los cuadros obedecen a necesidades individuales del autor y no siguen una estructura preordenada, la elección de detalles era a veces arbitraria e ilógica. Los mismos autores así lo admiten y Montesinos lo confirma: "y los autores lo dicen, como han seleccionado ese detalle, hubieran podido tomar otro cualquiera".²⁵ Esta elección fortuita es parte de la naturaleza periodística del cuadro. Louis Fontanella lo explica de esta manera:

Periodical technology, which orders information in a comparative random way, less consecutively than did book technology, lent to the content of the periodical an aspect of continuous newness. Therefore, Ramón de Mesonero in the *Prospecto* that preceded the publication of the first issue of his *Semanario Pintoresco Español* states: "no seguiremos orden metódico en la elección de materias".²⁶

La naturaleza del cuadro de costumbres explica también esta elección fortuita. Los escritores comparan al cuadro con una pintura, pero insisten en que no es una fotografía. Larra subraya este hecho explicando que: "sólo hacemos pintura de costumbres, no retratos". Mesonero se justifica al decir que "los caracteres que forzo-

24 José María Vergara, "Las tres tazas", *Las fiestas de toros* (Bogotá, 1971), pp. 44-89.

25 Montesinos, p. 129.

26 Fontanella, "The Mortality of Types", p. 240.

samente había que describir no son retratos sino tipos o figuras, así como yo no pretendo ser retratista sino pintor”.²⁷

Relación entre lo universal y lo particular

El enfoque del cuadro sobre lo universal se expresa en la caracterización — tipos y estructura — que va de lo general a lo específico. Concordando con el espíritu científico del siglo XIX el escritor costumbrista describe escenas y personajes típicos de España en su deseo de descubrir las leyes universales a través de la presentación de tipos asimismo universales. De hecho lo universal y lo regional hacen paralelo a la relación entre lo general y lo específico. Los tipos que aparecen en los cuadros son representativos de la realidad española, y también de los vicios y virtudes de la humanidad. El mendigo, el galán o la prostituta que se encuentran en la comedia española también aparecen en los tipos sociales de Latinoamérica. Lo que los hace trascender su realidad localista es la técnica que el escritor costumbrista utiliza para describirlos. Estas técnicas — que se basan en los múltiples significados de los detalles externos — enfatizan los rasgos universales que subyacen en los tipos regionales.

La relación entre lo general y lo específico es también una consideración estructural que se refleja en el formato de la mayoría de los cuadros. A imitación de lo que suele suceder en el ensayo, el cuadro primero generaliza y después ofrece un ejemplo específico.²⁸ En la descripción del aspecto específico la significación generalizante se tiene presente a través de la referencia directa o de la alusión. Como dice un crítico, el escritor crea “una pequeña acción dramática con personajes de nombre caprichoso, que pretenden expresar a través de lo particular, lo general de la especie”.²⁹

27 Montesinos, p. 51, n. 21; Ucelay da Cal, p. 171.

28 José Sánchez Reboredo, “Larra y los seres irracionales”, *Revista de Occidente*, V, No. 50 (1967), 174; Varela, *El costumbrismo romántico*, p. 9.

29 Ucelay da Cal, p. 128.

Contraste y condensación

La forma externa del cuadro se caracteriza por el uso del contraste y de la condensación. Los escritores costumbristas yuxtaponen apariencia y realidad al describir con detalle acciones reales que contrastan con el comportamiento ideal o el esperado. Por ejemplo, la ineficiencia de las autoridades gubernamentales se describe de tal modo que el lector no pueda olvidar el comportamiento que se esperaba de esas autoridades.

El tono y la actitud se usan para contrastar dentro de la obra del mismo autor con el tono de otros cuadros o con el tema. Normas lingüísticas y de pensamiento se contraponen para mostrar la diferencia entre la ideología de liberales y conservadores, de provincianos y ciudadanos, de jóvenes y viejos, etc. El conocimiento profundo de un tema familiar a los lectores se aplica a un tema menos conocido con el objeto de captar la atención del público y hacer más efectivo el ridículo. Así Larra, por ejemplo, compara la política con el amor.³⁰

Paradójicamente el cuadro alcanza valor artístico a través de las características que, en una primera visión, parecen limitar ese valor. Todas las partes de la forma descriptiva externa quedan condensadas como resultado de la brevedad del cuadro. Como antes se había mencionado, los detalles externos adquieren significación múltiple a través del folklore, de las correlaciones literarias y de la contemporaneidad. El punto de vista es necesariamente limitado, los temas son pocos y repetitivos, la acción es casi inexistente y la caracterización se basa en el uso de la caricatura, la exageración y el retrato simbólico.

Extensión

Correa Calderón afirma que "la mayor gracia del cuadro radica en su brevedad esencial en el que nada sobra ni falta". Añade que "muchos son los autores que se pierden en difusas descripciones de todo orden".³¹ Las mejores obras de Estébanez constan solamen-

30 Berkowitz, p. 126.

31 Correa Calderón, I, lix.

te de seis o siete páginas, tales como "Pulpete y Bayeja" o "Los filósofos en el figón",³² mientras que la calidad de sus otros cuadros decae en la medida en que estos ganan en extensión.

La necesidad de decir algo importante, o por lo menos interesante, en pocas páginas permitió que el cuadro empleara elementos propios del teatro o la novela, tales como el diálogo, la descripción y la acción limitada. Para algunos críticos el cuadro hubiera llegado a la altura artística de los géneros mencionados si se hubiera desarrollado más extensamente. Mesonero se refiere a esta idea en el prólogo a la edición de 1881 de *Panorama matritense*, sosteniendo que la necesidad de brevedad evitó que el cuadro se convirtiera en alguno de los complejos géneros ya mencionados.³³

Punto de vista

La brevedad y condensación del cuadro afecta, sin duda, la visión de la realidad que propone. El punto de vista del cuadro es excesivamente selectivo: la gente y los objetos se describen con rasgos limitados. Por esto el punto de vista es un elemento importante en la creación artística del cuadro. Dadas las limitaciones geográficas (el territorio de España) y de tiempo (los temas contemporáneos) el punto de vista se convirtió en el único modo a través del cual el autor podía expresar sus ideas y hacer más interesante las cosas de todos los días.³⁴

Para presentar este limitado punto de vista el escritor costumbrista usa primordialmente tres técnicas: el narrador en primera persona, el uso deliberado de un falso punto de vista y la narración enmarcada (el cuadro dentro de un cuadro).

El empleo del narrador en primera persona permitió al escritor costumbrista expresar su actitud personal ante las personas o escenas que describía. Es obvio que, aunque una y otra vez los escritores costumbristas afirman que serán imparciales, el empleo de

32 William Moellering, "The Elements of *Costumbrismo* in Pereda's *Escenas Montañesas*", tesis doctoral inédita, (Stanford University, 1943). p. 233.

33 Montes Huidobro, p. 406.

34 Baquero Goyanes ha presentado un bosquejo de esta teoría en "Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos", *Clavileño* (Madrid), L, No. 30 (1954), pp. 1-12.

la primera persona impregna de subjetividad los cuadros. El uso del "yo" revela la verdadera naturaleza subjetiva de la descripción costumbrista de los sucesos.

Otra técnica — que consiste en asumir distintos roles — le permite al escritor costumbrista pretextar una cierta objetividad y jugar con una pluralidad de perspectivas. Cuando Mesonero se convierte en "El Curioso Parlante" y Larra en "Fígaro", ambos ven la realidad a través de los ojos de un joven irresponsable; cuando Estébanez, ocupando otro rol, asume la personalidad de "El Solitario" refleja la visión de un viejo malhumorado.³⁵ Estos narradores ficticios dan al escritor una gran distancia psicológica con respecto al tema, al mismo tiempo que le permiten tomar o dejar el rol asumido según convenga elaborar o no una diferente perspectiva de descripción.

Los hombres del siglo XIX emprendieron la búsqueda del saber científico con espíritu místico. El científico jugaba el papel de "savant": él podía discernir la verdad en la naturaleza. Este concepto aparece en el cuadro de costumbres a través de la función que cumple el autor como observador objetivo y sapiente que informa al lector acerca de la verdadera naturaleza de los sucesos a los que se refiere. Noel Salomon subraya este hecho al estudiar la función del rastreador en *Facundo*, y del zapatero en "Modos de vivir que no dan de vivir: oficios menudos" de Larra.³⁶

El empleo de dos niveles de narración es otro de los recursos para lograr variedad en la perspectiva. Puede encontrarse, en estos casos, que dentro de un cuadro subyace el esquema de un cuadro que el autor ha visto en un sueño, que otra persona se lo narra o que se constituye como un diálogo escuchado en la calle.³⁷ A través de esta técnica el autor puede describir las costumbres como participante y comentarlas como observador, convirtiéndose en otra forma de presentar el punto de vista. La posibilidad de comentar los sucesos desde una posición de observador recuerda la importancia del cuadro como vehículo de difusión ideológica.

Una variante de esta técnica que puede lograr éxitos en la sátira es la introducción que parodia clasificaciones botánicas y zooló-

35 Varela, p. 8; Montesinos, p. 24.

36 Solomon, "A Propo des éléments 'costumbristas'", pp. 372-73.

37 Ucelay da Cal, p. 30.

gicas. Esta técnica, muy popular entre los románticos, dio al cuadro, en algunos casos un falso punto de vista y, en otros, sirvió solamente para disgregar la sustancia real del cuadro.³⁸

Tiempo

Los críticos coinciden en afirmar que el cuadro enfoca usualmente el presente. Este énfasis en la contemporaneidad ha contribuido a que algunos críticos consideren la perspectiva temporal como criterio para definir el cuadro. Ya está dicho que el uso del pasado se asoció con la definición del cuento, mientras que el presente está vinculado al cuadro de costumbres.³⁹ A pesar de que el cuadro describe sucesos contemporáneos, también es claro que los costumbristas, tanto liberales como conservadores, estaban básicamente descontentos con su mundo. La influencia de este descontento determinó que los escritores postularan un ideal de realidad de naturaleza doble. Larra ubicaba su realidad en un ideal futuro y Mesonero en la tradición afincada en el pasado.⁴⁰

Este tipo de enfoque no se ha visto siempre de manera correcta. Algunos creen que los escritores costumbristas conservadores estaban satisfechos con el presente y que sólo Larra deseaba un futuro distinto.⁴¹ Otros han visto el pasado sólo como una inspiración para utilizar un lenguaje arcaico y en relación con el interés de presentar tipos nacionales. Los críticos que así piensan olvidan, sin embargo, los cambios sociales y el caos por el que atravesaba la España de esa época. El enfoque del presente no era sino un medio para estudiar la sociedad y para proponer alternativas para su organización social.

Montes Huidobro llama a esta actitud la "perspectiva del tiempo" y la vincula con la estilística y con las necesidades nacionales.⁴² Margarita Ucelay da Cal confirma este vínculo entre nacionalismo y tiempo. "En España lo español, lo pintoresco, llega a ser no lo

38 Montesinos, p. 123.

39 Ibid., p. 33.

40 Ucelay da Cal, p. 153.

41 Jerry Johnson, "Estudio preliminar", a Mariano José de Larra *Artículos de costumbres* (Barcelona, 1972), p. 47.

42 Montes Huidobro, p. 403.

que se encuentra en la realidad española, sino lo que puede retraerse a un pretérito determinado”, afirma.⁴³ Una cosa estaba clara: las características que todos los costumbristas querían para España — vitalidad, fuerza, sentido de identidad — no existían en su presente. Al mismo tiempo, si el presente iba a cambiar debía ser observado y examinado con cuidado y esmero. Como Larra dijo: “es preciso conocer el mundo como es para poder cambiarlo”.⁴⁴

Los costumbristas comparan el tiempo ideal, generalmente asociado con el pasado, con el presente. Para ello utilizaban diversas técnicas, tales como la descripción de libros viejos, sueños y asociaciones con trajes de otra época. El tiempo se convierte en el instrumento para comparar dos clases de vida: la existencia en la España contemporánea, llena de cambios sociales, comparada con la vida tal como la deseaban para el futuro o como la recordaban con nostalgia en el pasado.

Acción

El cuadro de costumbres se ha caracterizado por tener poco o ningún argumento.⁴⁵ Sin embargo, muchos cuadros tienen argumento desarrollado casi como el que es propio del cuento. Como se sabe, la presencia o ausencia de argumento es para algunos críticos el distingo principal entre el cuadro y el cuento. Baquero Goyanes dice:

El autor finge un asunto — por esquemático que éste sea — y crea unos personajes — o bien los transcribe del natural — presentándonos un cuadro animado, cuya mayor o menor semejanza estará en razón directa de la dosis argumental — peripecia — que el autor haya vertido en la acción.⁴⁶

Correa Calderón llega a afirmar que los cuadros de Mesonero se convierten en cuentos en bruto, esquemas de comedias o desafortunados bocetos de novela como resultado del empleo de argumentos extensos.⁴⁷

43 Ucelay da Cal, p. 118.

44 Fabra Barreiro, “El pensamiento vivo de Larra”, p. 134.

45 Montgomery, p. 19.

46 Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, p. 96

47 Correa Calderón, I. lxxv.

Observando con más detenimiento el problema, se distingue que — pese a lo anterior — muchos de los cuadros que desarrollan argumentos no pueden considerarse, sin embargo, como cuentos. “El castellano viejo” y “Casarse pronto y mal”, de Larra, son dos ejemplos de lo anterior. Baquero Goyanes señala que el cuadro se parece más al cuento cuando tiene un argumento completo, pero que no es una “sustancia medible o pensable hasta el punto de permitirnos clasificaciones exactas y rígidas”.⁴⁸ Montesinos también hace la misma observación: “Hay novelas con poca acción y superabundancia de detalles realistas, y cuadros de costumbres en los que ocurren muchísimas cosas”.⁴⁹

Lo anterior significa que no es la presencia o ausencia de argumento lo que distingue al cuadro de costumbres de otros géneros narrativos; por el contrario, la variante fundamental es la relación entre el argumento y el propósito del cuadro. En el cuento el argumento es un fin en sí mismo, en cambio en el cuadro es sólo un pretexto, un medio que se utiliza para retener la atención del lector mientras el autor presenta una idea o nos deleita con una escena.

Lenguaje

El lenguaje costumbrista refleja no sólo los límites estructurales del género sino, con igual intensidad, la ideología de la época. La brevedad del cuadro forzó el empleo de un lenguaje cargado de nombres simbólicos, de títulos y de citas. El lenguaje responde al propósito del cuadro, tanto en lo que toca a su manifiesto nacionalismo cuanto en lo relativo al deseo de registrar y conservar el habla de los grupos populares. A través de una técnica ingeniosa, el lenguaje costumbrista esquivó los límites de la censura.

La brevedad del cuadro obligó a los escritores costumbristas a usar palabras precisas pero que a la vez fueran polisemánticas. Ya se ha mencionado el empleo del detalle en las descripciones costumbristas. En cierto sentido algo similar se advierte en el lenguaje: títulos, lemas y citas cumplían diversas funciones: resumían

48 Baquero Goyanes, p. 101.

49 Montesinos, p. 12.

el contenido del cuadro, anticipaban la descripción de los personajes y proporcionaban alusiones literarias. Se hizo tan común acompañar al título con citas, versos o refrenes que Larra escribió un cuadro bajo el título de "Manía de citas y epígrafes".⁵⁰ Los seudónimos cumplían también una función temática. El autor los cambiaba cuando le convenía a su estilo o el tema de su cuadro.

Tanto en España como en Latinoamérica el lenguaje expresaba una preocupación por los valores nacionales. La gran influencia que Francia ejerció sobre España durante el siglo XIX, permitió que se asimilaran muchas palabras francesas dentro del español. Como una reacción frente a este hecho, Mesonero y Estébanez se esforzaron por utilizar palabras castizas, evitando cuidadosamente los galicismos. Estébanez, además, trató de reproducir el lenguaje arcaico de su provincia.⁵¹ Larra no compartía estos usos. Él creía que el progreso de la sociedad, la literatura y el lenguaje era inevitable y se debía reflejar en el idioma. Al contrario de Mesonero y Estébanez, Larra rechazaba la idea de un rígido casticismo en el lenguaje.

En Latinoamérica el lenguaje tuvo un valor polémico asociado con el nacionalismo propio de los primeros años de la Independencia. En Chile fue famosa la controversia entre Bello y Sarmiento acerca de los modelos gramaticales a seguir en las nuevas repúblicas: los de España o los que predominaban por entonces en Latinoamérica.

La tendencia científica de la época de clasificarlo todo encontró un campo muy interesante en el lenguaje de ciertos grupos sociales. Era notable la voluntad de estudiar el lenguaje propio de los gremios, profesiones o clases. Se transcribía con detalle el lenguaje de los toreros, pastores, actores o mineros, así como el habla popular de ciertas regiones de España.⁵² La existencia de una censura muy estricta hizo necesario emplear el doble sentido y hacer construcciones paralelas: palabras de dos significados, a veces contradictorios, juegos léxicos, y el uso de un lenguaje demasiado formal para los temas tratados, se convirtió en parte del bagaje del escritor costumbrista. Diana Berkowitz estudia las técnicas expre-

50 Correa Calderón, I, lvii.

51 Lomba y Pedraja, p. 5.

52 Montesinos, pp. 129-130.

sivas de Larra e ilustra el empleo de expresiones que producen asociaciones inesperadas, aunque pertinentes, que revelan las incongruencias y contradicciones de la sociedad española.⁵³

Caracterización

El costumbrismo tipifica a los personajes en vez de individualizarlos. Este rasgo propio de la caracterización costumbrista está relacionado con la naturaleza descriptiva del cuadro, con su brevedad y con las demandas de un público muy diverso. Corresponde asimismo a las funciones del cuadro como medio destinado a reflejar los personajes y las costumbres nacionales. El tipo podría ser — finalmente — el correlato literario de la obsesión científica del siglo XIX por clasificar y catalogar todos los fenómenos naturales.

En el cuadro los personajes están representados por trazos socialmente significativos. En el prefacio a *El Semanario Pintoresco* (1845, Vol. X) los editores consideran la palabra “tipo” como sinónimo de clase social. Explican que “tipo es un individuo de la sociedad que representa una clase a la cual convienen costumbres propias que de ningún modo pertenecen a otra alguna”. El estudio de los aspectos generales del personaje nacional es una extensión natural de esta tendencia y tanto los escritores españoles como los latinoamericanos expresan, de una u otra forma, este propósito. Sarmiento en *El Mercurio* del 25 de junio de 1842 se hace eco de Larra al manifestar que la literatura debería ser un reflejo de la nueva sociedad que se está constituyendo.⁵⁴ Los críticos del siglo XIX también relacionan tipo con clase social. Montesinos manifiesta, por ejemplo, que el propósito del tipo es describir “personajes representativos de toda suerte de fenómenos sociales”.⁵⁵

El interés por los tipos fue una manifestación del espíritu científico de la época que sobrepasó el examen de las clases sociales contemporáneas. El tipo se convirtió en el medio para describir o investigar personalidades aisladas, como especies raras o a punto de

53 Berkowitz, pp. 121-122.

54 D. F. Sarmiento, *El Mercurio*, 1842, y Larra en *El Español*, Enero 18, 1836.

55 Montesinos, p. 110.

desaparecer o encontradas en zonas geográficas alejadas. Noel Salomon⁵⁶ se preocupa por estudiar la relación entre esta característica y las técnicas del costumbrismo. Este marco analítico se basó en el concepto de que el hombre era el resultado de rasgos provenientes del reino animal o vegetal. Tal relación significó que ahora el hombre podía ser analizado con información recogida de los estudios de los reinos inferiores. Sarmiento describe al caudillo argentino Facundo Quiroga como un lobo.⁵⁷ Larra titula uno de sus cuadros "La planta facciosa" — que es una parodia de este espíritu tan común a los escritores de su tiempo.

Cuando un género llega a ser más descriptivo que narrativo declina el empleo del argumento y declina también la posibilidad de retratar personajes mostrando sus reacciones hacia los sucesos.⁵⁸ La naturaleza predominantemente descriptiva del cuadro forzó a los costumbristas a confiar en técnicas que permitían evocar significados múltiples e instantáneos de un detalle, una persona o una escena. El escritor costumbrista utilizó una serie de métodos para este propósito: alusiones, uso repetidos del mismo personaje,⁵⁹ uso del diálogo y de personajes tipo,⁶⁰ deformaciones y exageraciones deliberadas. Warren y Wellek sostienen que "the simplest form of characterization is naming. Each 'appellation' is a kind of vivifying animizing, individuating".⁶¹ Un ejemplo de esta técnica es "Don Cándido Buenafé" de Larra pues, como es claro, en su nombre quedan descritos los rasgos más significativos de su personalidad.⁶² Mesonero en su obra "Las sillas del Prado" designa a las sillas con los nombres de "la descosida", "columpio" y "temblorosa".⁶³ Presenta así una imagen más vívida con los nombres que con la descripción directa.

Algunos críticos han objetado a la tendencia del cuadro a presentar exageraciones deliberadas.⁶⁴ Hay que anotar, sin embargo,

56 Salomon, p. 385.

57 Ibid.

58 Lukács, p. 117.

59 Correa Calderón, I, lvii.

60 Ucelay da Cal, p. 57.

61 Wellek and Warren, p. 219.

62 Correa Calderón, I, 919.

63 Ibid., p. 717.

64 Moellering, p. 124.

que existen dos hechos que conceden valor estilístico a esta exageración. El primero es la interesante teoría sustentada por Noel Salomon: basándose en la filosofía de Geoffroy Saint-Hilaire, afirma que los monstruos lejos de ser una exageración o distorsión de la naturaleza son "des révélateurs de la souche, des réminiscences ou des métaphores du prototype où l'on peut retrouver le 'modèle' essentiel".⁶⁵ Por consiguiente, la exageración servía para revelar los rasgos esenciales de los tipos sociales en estudio. El segundo aspecto se refiere al valor que la exageración tiene como instrumento satírico. La sátira tiene una lógica propia que contrasta con la lógica de las costumbres o sucesos que intenta ridiculizar. La exageración no es puramente jocosa dentro del mundo de ficción creado por la sátira. La distorsión forma parte de un alejamiento deliberado de la realidad.⁶⁶ Correa Calderón resume así la función de la exageración propia de los escritores costumbristas:

el costumbrista observa los usos de la gentes o los tipos curiosos, para pintar luego sus pequeños cuadros un poco de memoria, deformando las líneas del original, al que desfigura deliberadamente. No le importa demasiado la absoluta identidad y semejanza con el modelo ni la excesiva fidelidad de la copia, sino dar categoría literaria a lo vulgar, embelleciendo lo típico y plebeyo, que no siempre posee *donaire* y color; hallar el punto flaco de las cosas, para ponerlo en evidencia y lograr su perfección; destacar los defectos del individuo o de la muchedumbre, para anularlos o suavizarlos con el suave correctivo del ridículo.⁶⁷

Temas

Los costumbristas enfocan temas que son expresión directa del propósito que los lleva a escribir. El eje sobre el que gira el cuadro es muchas veces el conflicto entre nacionalismo y europeización. Los escritores que desean cambiar las estructuras sociales de España como Larra escogen los hábitos y costumbres que en su opinión reflejan los males básicos de la sociedad peninsular. Los escritores

65 Salomon, p. 381.

66 Berkowitz, pp. 144-145.

67 Correa Calderón, I, lxxiii.

como Mesonero que añoran el pasado seleccionan las costumbres que evocan una España a punto de desaparecer.

Larra prefiere describir tipos improductivos, profesiones que sirven para la explotación, costumbres dañinas. Su preocupación temática está en relación con las costumbres que se encuentran en el curso del autoanálisis típico español. El argentino Sarmiento comparte esta preocupación. Describe a Facundo Quiroga como el prototipo de lo que considera la causa de las guerras civiles argentinas: el caudillo inescrupuloso.

Escritores como Mesonero, que desean cambiar la moral de la sociedad contemporánea, enfocan las costumbres sociales que deben ser cambiadas en lugar de referirse a las estructuras básicas que las originan. Insisten en ver la corrupción como resultado de la influencia extranjera y como una declinación del espíritu nacional en lugar de ver las fallas propias del modo de ser español. Los temas que escogen se encuentran en dos áreas generales: Mesonero selecciona la vida social de la clase media urbana, Estébanez describe las costumbres rurales primitivas de la provincias de España. Las costumbres urbanas se toman como ejemplo del resultado de la pérdida de la fuerza vital y de la imitación servil de los valores y usos extranjeros. Los viajes a las provincias, las festividades rurales, y las visitas de los provincianos a la capital se emplean para describir "las buenas costumbres", todavía vigentes en zonas marginales, antes de que los cambios sociales y la influencia extranjera hubieran penetrado en España. Así, por ejemplo, el "castellano viejo" de Larra es satirizado porque ya no es un auténtico "castellano viejo" sino un simple burócrata de la clase media.

Los escritores costumbristas eligieron como tema a tipos provincianos e individuos de la clase baja. Tipos como "el bandolero"⁶⁸ y "el contrabandista"⁶⁹ se encontraban con frecuencia en los cuadros españoles. También fueron populares las regiones en las que el lenguaje y las costumbres eran distintas de las de Madrid o Sevilla. El propósito pictórico del cuadro coincidía con este interés por los tipos sociales marginales. Los escritores españoles reciben la influen-

68 Ibid., p. 1179.

69 Ibid., p. 1122.

cia de lo que el resto de Europa, sobre todo los románticos franceses, consideraba pintoresco en España. Se ve aquí una sugestiva paradoja en la elección del tema: mientras algunos costumbristas buscan registrar tipos nacionales para contratacar eficientemente las versiones tergiversadas que los extranjeros hacen de los españoles, otros las refuerzan eligiendo como tema a los mismos contrabandistas, ladrones y gitanos que los románticos consideran tan propios de una España falsamente folklórica. De esta manera la imagen de la "España de la pandereta" queda paradójicamente frustrada y reforzada, según los casos, por fuerzas paralelas de la España del siglo XIX: el nacionalismo y el amor a lo pintoresco.

La peculiar estructura del cuadro, es decir su brevedad, el uso del detalle externo y la importancia de la condensación y del contraste, también afecta la elección del tema. La naturaleza descriptiva y la necesidad de usar el detalle externo cargado de significación contribuyeron a que los escritores costumbristas eligieran escenas o tipos que evocaran asociaciones múltiples y sugirieran un cierto significado previo y universal. El romántico sobrino de Mesonero es el hijo romántico de la comedia romana.⁷⁰ El sirviente de "La nochebuena" de Larra es el clásico sirviente-confidente del teatro.

El enfoque temático del cuadro es predominantemente urbano: Madrid y Sevilla. Su atención está puesta en la clase media. Un interés secundario se centra en tipos provincianos y miembros de la clase baja, sobre todo en su interacción con la clase media urbana.

70 Weliek and Warren, p. 32.

PARTE II

EL CUADRO DE COSTUMBRES EN EL PERU

CAPITULO IV

SU CONTORNO HISTORICO - SOCIAL

Al leer los periódicos limeños de la época, resulta evidente la influencia del cuadro de costumbres hispano sobre el género peruano. En periódicos como *La Bolsa* aparecen artículos de Larra como "El casarse pronto y mal" (4 febrero, 1841), "Vuelva Usted mañana", (6 febrero, 1841) y de Mesoneros como "El romanticismo y los románticos" (19 febrero, 1841). Incontables otros, casi siempre sin firma, manifiestan su importancia en la producción periodística del XIX. No obstante la falta de un estudio detallado sobre la presencia del cuadro de costumbres en los periódicos peruanos decimonónicos, podemos afirmar que la influencia de los escritores españoles es un factor difícil de ignorar.

La estructura del cuadro hispano con su naturaleza descriptiva, uso de detalles externos, propósito social, y contraste y condensación se duplica en el cuadro peruano. El modelo español se caracteriza por su uso de limitado punto de vista, pocos temas, una acción casi inexistente y el desarrollo de personajes a través de la caricatura, la exageración y detalles simbólicos. Todas estas técnicas se ven reflejadas en el cuadro peruano, en mayor ó menor grado de acuerdo con cada autor. El yo subjetivo de Larra encuentra su paralelo en el autor personalista y entrometido de Segura o el quejoso narrador de Pardo. El niño Goyito, personaje legendario de Pardo y Aliaga, se desarrolla a través de la caricatura, la exageración y detalles simbólicos igual que Monsieur Sans Delai, el francés de "Vuelva Usted mañana" de Larra. Y, finalmente, la obsesión de Mesonero con des-

cribir en gran detalle todas las características de Madrid desembocan en los tipos limeños de Manuel Atanasio Fuentes.

Pero es sobre todo en la temática del cuadro peruano que podemos ver más claramente la relación entre los antecedentes hispanos y el género americano. Las limitaciones geográficas y de tiempo que manifiesta el género español se caracterizan en el Perú por la concentración en temas de la inmediata actualidad limeña. Como en el caso de los escritores españoles, el enfoque del cuadro limeño es la ciudad y la vida de los estratos medios. Sólo en la segunda época del costumbrismo, después de los años 60, es que aparecen los retratos de las provincias creados por Fuentes. El interés de Fuentes por las provincias y por crear una galería de tipos sociales es paralela a una equivalente evolución en el cuadro español. Los cuadros de Mesoneros y Larra se ven reemplazados por escenas descriptivas y tipos durante la segunda parte del costumbrismo.

Como en el cuadro español, el género peruano trata de fijar la historia de lo social. Los costumbristas peruanos retrataron tanto las frustraciones de la ascendente clase media (Manuel Segura, Ramón Rojas y Cañas) como las de la declinante clase alta (Felipe Pardo y Aliaga). Sus descripciones nos presentan un Perú agobiado por problemas sociales y económicos donde la antigua dependencia de España ha sido sustituida por una nueva dependencia, esta vez de los países europeos. La liquidación de las guerras de emancipación trajo al Perú una inestabilidad en lo económico, social y político que habría de durar hasta finales del siglo diecinueve. La República se caracterizó por la debilidad de sus instituciones, una creciente rivalidad entre los grupos sociales urbanos y rurales y la tendencia hacia el caudillismo. En la esfera económica, el inicio de un segundo período de dependencia impidió la emergencia de una verdadera clase burguesa y retardó el crecimiento de una industria nacional. Los cambios sucedieron solamente en las altas esferas sociales: los peninsulares fueron reemplazados por criollos en las oficinas gubernamentales, y capitales británicos y franceses reemplazaron las inversiones españolas; las clases baja y media, sin embargo, experimentaron muy pocos adelantos dentro de la estratificada estructura social y poco cambio en su poder adquisitivo. En realidad, tal y como comentara Charles Gibson, "se podría asegurar casi sin lugar a dudas

que las clases bajas resultaron más severamente oprimidas después de la independencia que antes de ella".¹

Las guerras de Independencia habían expuesto al Perú a las ideologías del capitalismo industrial y las ideas liberales. El contraste entre estas ideas y las realidades sociales y económicas del Perú del siglo diecinueve, creó un desequilibrio entre teoría y práctica, una separación entre las esperanzas y las realidades. Las gentes de la República, especialmente las clases altas, estaban deseosas de proponer cambios y hasta de luchar por ellos, pero fueron incapaces de asimilarlos y de ponerlos en práctica luego. Sus mentes estaban aún saturadas por los ideales y los valores del pasado colonial inmediato. Compartían la concepción hispánica tradicional de una sociedad dividida en estratos con muy poca movilidad ascensional y, sobre todo, no tenían la orientación comercial ni la experiencia de la burguesía europea. La clase dominante de los terratenientes estaba demasiado fuertemente atada a los viejos métodos de producción como para atravesarse a usar las innovaciones importadas por los agentes de los países industrializados, que se empeñaban en aumentar la productividad de sus propiedades y en sustituir el trabajo de los esclavos por mano de obra libre. Se negaban incluso a utilizar el sistema de créditos en uso antes de 1841, de modo de poder modernizar sus propiedades y crear nuevas industrias.² Tal y como Basadre indica, "América Latina, tan ávida de beber en Europa y en Estados Unidos sus ideas políticas y en Europa sus aficiones intelectuales, estuvo entonces lejos de asimilar por su elemento nacional esa influencia extranjera en el campo económico, plenamente desde el punto de vista de su acción propia".³

De especial significación dentro de la estructura social del Perú post-independentista fue un factor que contribuyó a desarrollar la estratificación: la prominencia del ejército dentro del gobierno en alianza con los intereses de la aristocracia. El único cambio importante de la estructura social se había llevado a cabo cuando los criollos aristócratas desplazaron a los peninsulares en lo social, lo económico y lo político. Los aristócratas civiles nativos habían sido incapaces

1 Charles Gibson, *Spain in America* (New York, 1966), p. 207.

2 Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú*, II, 563.

3 *Ibid.*, p. 562.

de mantener control político sobre las guerras de Independencia; los subsecuentes conflictos militares con Colombia y Bolivia abrirían, por así decirlo, el gobierno al ejército.⁴ Los altos puestos del estado resultaron fácilmente accesibles para los líderes militares, quienes no eran casi nunca aristócratas de cuna.⁵ Este hecho puede sugerir un cierto carácter democrático en la República pero debe ser notado que, si bien muchos caudillos militares eran mestizos, representaban fielmente los principales intereses de la aristocracia y en su nombre defendían el sistema del latifundio.⁶ Aunque muy a menudo privada de una directa participación en el gobierno, la aristocracia criolla disfrutaba de grandes privilegios sociales y económicos durante la República.⁷

El poder de la aristocracia peruana y de los militares contrasta con la inherente debilidad de la clase media, o "gente de medio pelo".⁸ Debido a que la aristocracia controlaba las dos principales actividades económicas en el Perú, la agraria y la mercantil, la clase media carecía de poder económico. En consecuencia, esta clase no tuvo la oportunidad de cambiar por sus propios medios la estructura económica y social del Perú, y no jugó el papel revolucionario que Marx le vaticinara a la burguesía europea.⁹ Como nos señala Mariátegui, "la aristocracia colonial y monárquica se metamorfoseó, formalmente, en burguesía republicana. El régimen económico social de la colonia se adaptó enteramente a las instituciones creadas por la revolución. Pero lo saturó de su espíritu colonial".¹⁰ Lejos de crear una industria nacional, la clase alta reforzó la base del sistema económico colonial, el latifundio, e impulsó la exportación de materias primas a las naciones industrializadas y la importación de mercaderías extranjeras. Privados de poder económico y dominados por la preeminencia de la aristocracia, los sectores de los estratos medios canalizaron sus frustraciones a través de una sátira amarga y de tono mo-

4 Ibid., p. 548.

5 Basadre, I, 116.

6 Ibid., p. 125.

7 Ibid., p. 185.

8 Luis Alberto Sánchez, *La literatura del Perú* (Buenos Aires, 1943), p. 98.

9 Karl Marx, "The Communist Manifesto", in *Social and Political Philosophy* (New York, 1963), p. 347.

10 José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima, 1928), p. 184.

ralizante. Como nos dice nuevamente Mariátegui, "toda su inquietud, su rebeldía, se resolvían en el chiste, la murmuración y el epigrama".¹¹

La crítica que ejercitaba la clase media no poseía una ideología y carecía de propuestas realistas. El cuadro de costumbres se convirtió en vehículo para que escritores tales como Segura, Rojas y Cañas y Fuentes discutieran problemas sin importancia: las pretensiones sociales, la frivolidad, el decadente tono social, la ciega acatación de lo extranjero y el ansia por alcanzar un puesto gubernamental. Segura, según Mariátegui, no presentó idea alguna en sus trabajos literarios.¹² Rojas y Cañas admite que lejos de mostrar las causas básicas de los problemas de su país, su motivación será "ridiculizar las mil pequeñeces viciosas que tienen cabida en nuestra sociedad".¹³

El cuadro de costumbres nos proporciona, tanto por omisión como por la selección del problema y modo de presentárnoslo, pertinente información sobre el punto de vista de la clase media acerca de la realidad: su resentimiento con los extranjeros y el ejército, su desdén por el trabajo manual, su imitación de la clase alta y aceptación de las costumbres extranjeras, y sus ansias por conseguir puestos públicos. Dos cosas resultan evidentes cuando examinamos los cuadros: los sectores medios no efectuaban un análisis claro de los problemas del Perú y proponían solamente cambios menores que les convendrían, tales como el asegurarse puestos en el gobierno o eliminar la competencia extranjera, en vez de propugnar rápidas reformas sociales. La clase media vivía aislada de la clase alta, a la que trataba de imitar sin conseguirlo, y de la clase baja, a la que ignoraba y despreciaba; además, la limeña estaba geográficamente aislada del resto de la población del país.

Al mismo tiempo la economía de la nación, en su conjunto, devenía más y más dependiente de las naciones industrializadas, en particular de Inglaterra. Tal y como Griffin dice, "el comercio no se desarrolló en el Perú sobre una base saludable".¹⁴ La expansión del

11 Ibid.

12 Ibid., p. 199.

13 Ramón Rojas y Cañas, "Parte Seria", *Museo de limeñadas*, p. 21.

14 Charles C. Griffin, "Economic and Social Aspects of the Era of Spanish-American Independence", *The Hispanic American Historical Review*, XXIX (May 1949), p. 181.

comercio extranjero impidió el crecimiento de una industria nacional y sumió a la economía peruana en una profunda deuda financiera. Después de 1851, cuando comenzó a ejecutarse una política más liberal,¹⁵ las condiciones de dependencia empeoraron. El comercio del nitrato y el guano trajo consigo un período de falsa prosperidad y riqueza pero, como Mariátegui mantiene, "este tráfico colocó nuestra economía bajo el control del capital británico al cual, a consecuencia de las deudas contraídas con la garantía de ambos productos, debíamos entregar más tarde la administración de los ferrocarriles".¹⁶

La falta de análisis por parte de la clase media trajo consigo la imposibilidad de percibir la naturaleza dependiente de toda la economía. En lugar de ello, se culpa personalmente a los extranjeros de los problemas individuales de cada quien, y de la general falta de vitalidad de la economía del Perú en el siglo XIX. Segura y Rojas y Cañas expresan serias preocupaciones y dan fuertes alegatos en contra de los extranjeros, especialmente los negociantes. Segura nos dice, "yo he jurado hacerle la guerra a los extranjeros".¹⁷ Rojas y Cañas se queja, en "Lima es madrastra de los limeños", de que los nativos de la ciudad no sean apreciados, y que los extranjeros reciban todos los favores. Nos dice: "Recúrrase á la esperiencia, y se obtendrá por un amargo resultado, que un extranjero cualquiera que sea, es mas atendido y mas considerado que un Limeño. No sólo en las casas particulares . . . mas también, en el Gobierno mismo".¹⁸ La única clase de extranjero que Fuentes desearía ver en Lima es aquel que practicara una profesión, no al que solo viniera a establecer un negocio y a hacer dinero.

El ejército se convierte en otro motivo de crítica para los costumbristas, ya que sus miembros ocupan los puestos del gobierno que la clase media aspira a obtener. La significación de un cargo en el gobierno como un curalotodo es expresada por Rojas y Cañas, Segura y Fuentes. Rojas y Cañas nos escriben que . . . "no he podido alcanzar un misero empleo en el Estado, siendo peruano, siendo hon-

15 Basadre, II, p. 811.

16 Mariátegui, p. 14.

17 Manuel Ascencio Segura, "Yo converso con Bartolo", *Artículos de costumbres* (Lima, 1968), p. 109.

18 Ramón Rojas y Cañas, "Lima es madrastra de los limeños", *Museo de limeñadas*, p. 80.

rado, y siendo apto".¹⁹ Segura señala que el problema del Perú es que personas inadecuadas usufructuen las oficinas del gobierno; "Las más de las cosas suelen concluir en volverse una mazamorra, porque dicen que entre nosotros hay muchos hombres muy mazamorreros (es decir, muy afectos a hacer mazamoras) ocupando destinos; mientras andan arrinconados y olvidados otros, que no gustan más que hacer su deber".²⁰ El conflicto entre los dos grupos está claramente expresado en el cuadro "Un paseo al puente", cuando un vocero de los empleados gubernamentales le dice a un militar.

"Ustedes los militares, y particularmente, los militares de espada virgen como tú, son los que están siempre más prontos a oprimir al pueblo que a defenderlo, las más veces contra las intenciones del gobierno, como si no fuese el pueblo el que les pagase los sueldos que ganan. Los sueldos de esos tales hacen una suma considerable, que se podría ahorrar en beneficio de los pobres empleados, que son los que pagan el pato en ocasiones como la presente, en que si logran percibir una tercia o cuarta parte de su sueldo se dan sin dudas de santos con una piedra".²¹

Fuentes, en su cuadro "Catecismo para el pueblo", cree que para obtener una oficina pública, se tiene que tener "Los talentos de adular y caer parados; o los talentos de pertenecer a la familia de alguna cabeza coronada".²²

Los costumbristas ignoran los niveles bajos de la sociedad, negros e indios, o los retratan con un criterio idealizante. La ausencia de integrantes de la clase baja en sus escritos nos revela una completa carencia de percepción de los problemas nacionales y de la estratificación social, actitud ésta que resulta en perfecta consonancia con la total separación entre las clases alta, media y baja del período. Cuando Segura quiere describir un día muy ruidoso en la iglesia lo compara con las cofradías negras: "concluida que fue la misa volvió el desorden a su primer estado, o mejor dicho, se aumentó

19 Ramón Rojas y Cañas, "Prólogo", *Museo de limeñadas*, p. 2.

20 Manuel Ascencio Segura, "Un paseo al puente", *Artículos de costumbres*, p. 112.

21 *Ibid.*, p. 114.

22 Manuel Atanasio Fuentes, "Catecismo para el pueblo", *Aletazos del murciélago III*, p. 185.

de tal manera que no parecía ya eso una casa de Dios, sino una cofradía de angolas o mozambiques".²³ Su sirviente Bartolo es el único miembro de la clase baja que aparece extensamente en sus cuadros, y es idealizado como el símbolo de los verdaderos peruanos. Rojas y Cañas ignora a los negros y a los indios, y menciona las razas sólo cuando ataca a las clases altas por su falta de espíritu democrático, o zahiere a aquellos que en el gobierno se afectan cuando su vecino es "... un poquito mas trigueño que vosotros, ó que no necesite como vosotros, de risarse el pelo con fierros calientes".²⁴ Fuentes describe las costumbres de los negros y las de los indios de Lima y de la sierra con una actitud mezcla de paternalismo y de condescendencia. Las injusticias que se cometen contra los indios son vistas, bajo una luz fatalista, como si nada se pudiera hacer para impedir las. Los indios, para él, son parte del paisaje del Perú, tanto como los edificios y los monumentos que tan meticulosamente describe.

Los documentos históricos de la época revelan un cuadro de la situación vivida por los indios y los negros muy diferente de la presentada en los cuadros. En el Perú, como en casi todos los países de Latinoamérica, las clases bajas se mantienen subyugadas a pesar de esfuerzos legislativos por mejorar su situación. Las Constituciones de 1823 y 1828 declaraban que los hijos de esclavos eran ciudadanos libres y protegían legalmente la tierra de los indios.²⁵ En la práctica estos intentos fueron sólo expresión puramente teórica de la legislación de la República ya que la esclavitud no quedó completamente abolida y las tierras de los indios fueron constantemente arrebatadas por los latifundistas del altiplano.

La mano de obra esclava sigue siendo parte del sistema de la economía de la costa hasta 1850, cuando la inmigración china comienza a ganar importancia.²⁶ Los indios, disminuídos en número durante el coloniaje, estaban concentrados en el altiplano, donde trabajaban en las minas y en las grandes haciendas. Su suerte no fue mu-

23 Manuel Ascencio Segura, "Una misa nueva", *Artículos de costumbres*, p. 155.

24 Ramón Rojas y Cañas, "Bailes en palacio", *Museo de limeñadas*, p. 30.

25 Basadre, II, p. 554 and p. 586.

26 *Ibid.*, p. 835.

cho mejor que la de los esclavos en la costa. Los mestizos se vieron también afectados negativamente por el proceso independentista. Durante las guerras revolucionarias disfrutaron de una relativa prosperidad debido a su actividad como artesanos y fabricantes de armas rudimentarias. Su situación cambia muy drásticamente en cuanto la política comercial de la República adquiere una orientación más liberal. Debido a la creciente importación de productos extranjeros la mayor parte de la población mestiza pierde sus medios de subsistencia.²⁷

El punto de vista de los costumbristas es el de la ciudad, y solamente Fuentes retrata las costumbres de los indios que él conoció en Huánuco. El foco principal de atención se concentra en Lima, excluyendo cualquiera otra región del Perú. Este hecho nos revela una realidad del período: la enorme distancia tanto social como geográfica existente entre la ciudad y las áreas rurales. El conflicto entre la ciudad y el campo ha sido en el Perú motivo de muchas controversias. Mariátegui no considera que la Lima de entonces fuera el centro de la economía del Perú.²⁸ Él cree que era una ciudad artificial, "nacida con un título de nobleza"²⁹ y con muy pocas posibilidades para un crecimiento industrial. En contraste, Miró Quesada mantiene que "El sentido de capital artificial y de núcleo exclusivamente burocrático que se ha querido dar a Lima por sus opositores más extremos, no se halla, por fortuna, en concordancia con la realidad".³⁰ Él centra su posición en la hipótesis de que el poder político de Lima produjo su poder económico.³¹ Lima se convirtió en una fuerza económica debido a que fue la residencia de latifundistas y hacendados, una vez que el sistema de caudillaje había ganado fuerza suficiente.³²

En realidad, la economía del Perú estuvo dominada por las áreas rurales durante la primera mitad del siglo diecinueve. Como Charles Griffin explica, la economía del Perú inmediatamente después de la

27 Basadre, I, p. 188.

28 Mariátegui, p. 164.

29 Ibid.

30 Aurelio Miró Quesada, "La ciudad en el Perú", *Mercurio peruano*, No. 181 (Abril 1942), p. 201.

31 Miró Quesada, p. 201.

32 Miró Quesada, p. 199.

independencia era muy débil porque las minas de plata no se recuperaron con rapidez de las interrupciones de las guerras y el nitrato y el guano aún no habían aparecido en escena como una solución temporal de los problemas de la balanza de pagos.³³ Las actividades económicas descansaron sobre las áreas rurales hasta que el nitrato y el guano otorgaron preponderancia a la costa sobre las otras regiones del país.

Durante el período de 1834 a 1861, cuando los costumbristas escribían sus obras, los puertos de la costa se convirtieron en los centros del comercio del guano y del nitrato. Este negocio no sólo trajo consigo riqueza a las ciudades costeñas, sobre todo a Lima, sino también cambios sociales. Los grupos sociales costeños resultaron más europeizados que los del resto del Perú, por estar más en contacto con las costumbres y las modas europeas. Además, desarrollaron un nuevo grupo social, que se había convertido en adinerado debido a sus ganancias en el comercio. De ahí que las diferencias entre Lima y el resto del Perú quedaran aún más acentuadas que antes. Los habitantes de Lima llegaron a existir más y más como si vivieran en un mundo aparte del resto del Perú.

La clase media que los costumbristas retrataban incluye ambos extremos: los cercanos a la clase alta en los cuadros de Pardo, y aquellos de la porción más baja de dicha clase media en los de Segura. Con la excepción del "niño Goyito", de Pardo, solamente existe un ejemplo de la aparición de la clase alta. En los "Bailes de Palacio", de Rojas y Cañas, éste se refiere a miembros de la clase dirigente, pero descritos en términos muy vagos y vistos más como abstracciones que como personas verdaderas. Mientras tanto los militares, los extranjeros, y algunos miembros de la clase baja son retratados más vívidamente. Puede decirse que para los costumbristas la clase alta está tan distante de sus vidas que prefieren no incluirla en sus perspectivas de la vida limeña. Los militares, extranjeros y sirvientes, por otra parte, se mezclan diariamente con los grupos de clase media y es por eso que los encontramos en los cuadros.

³³ Griffin, pp. 181-182.

CAPITULO V

FELIPE PARDO Y ALIAGA: UN MODELO EUROPEO PARA EL PERU

A pesar de no haber escrito muchos cuadros costumbristas, Felipe Pardo y Aliaga jugó un papel muy importante como iniciador del género en el Perú. Contribuyó también al esclarecimiento teórico de las bases del costumbrismo. De las cuatro figuras más destacadas de la literatura de costumbres en el Perú de mediados del siglo XIX, Pardo fue uno de los que expresó más claramente una necesidad de orden, tanto en su ideología política como en su filosofía literaria. Creyó que la literatura y las costumbres sociales debían ceñirse a normas invariables y preestablecidas, aunque nunca llegó a precisar los detalles de estas normas. Pese a sus ideas conservadoras, Felipe Pardo escribió con la esperanza de que sus cuadros despertarían la adormecida conciencia nacional y la incitarían a rechazar la ignorancia y el provincialismo. No obstante que se manifestó a favor de los cambios sociales, algunos críticos consideran a Pardo como un reaccionario anhelante de restaurar las costumbres de la Colonia.

Pardo y Aliaga estuvo consciente de su función de innovador literario. En el prólogo a *El espejo de mi tierra* dice: "básteme a mí la 'gloria' de ser el primero que ponga la planta en campo todavía no pisado por huella humana".¹ Pardo se consideró a sí mismo como el iniciador del cuadro de costumbres en el Perú, pero no lle-

¹ Felipe Pardo y Aliaga, "Prólogo", "El espejo de mi tierra", *Poesías y escritas en prosa* (París, 1869), pág. 320. Esta edición lleva diferente ortografía que el texto original de 1840 y 1859.

gó a formular bases específicas para su estructura y extensión. Insistió, si, en la necesidad de obedecer a un modelo.

Pardo también tuvo conciencia de su rol como escritor que buscaba la transformación de las costumbres sociales a través de su obra. De la misma manera que no ofreció pautas para la forma literaria que proponía, tampoco presentó alternativas concretas con respecto a las costumbres que quería modificar. Discute la necesidad de renovar las costumbres y dice: "lejos de mí la idea jactanciosa de dar el tipo a que ellas deben sujetarse".²

Propósito

El propósito de Pardo al escribir sus cuadros se basó en su idea acerca de que el Perú necesitaba el gobierno de una élite culta que regiera en forma autoritaria sobre las masas. Puesto que sea élite debía ser culta — y no la élite del poder económico o militar — Pardo entendió la función del cuadro en relación al necesario esclarecimiento de los defectos de la clase gobernante. A criterio de Pardo estos defectos eran: énfasis en cosas triviales y olvido de los asuntos de interés nacional, imitación ciega de costumbres extranjeras sumadas a un exagerado provincialismo, indecisión y falta de madurez de los hombres de la clase alta. En el prólogo a *El espejo de mi tierra*, expresó la necesidad de que la literatura contribuyera a cambiar la sociedad.³ Tal necesidad aparece, implícita y sutilmente, en sus cuadros, especialmente a través de las descripciones de la sociedad limeña y de sus hombres.

Pardo sostuvo que no deseaba tomar partido alguno, pero que el propósito de su periódico — *El espejo de mi tierra* — sería el de examinar "los objetos generales que pueden comprenderse bajo la denominación de costumbres".⁴ Luis Alberto Sánchez ha señalado el carácter controversial de las costumbres en la época de Pardo. Sánchez cree que no hubo cambios significativos en la economía y en el sistema educativo peruano, sino, únicamente, en la esfera de los hábitos sociales:

2 Ibid.

3 Ibid., p. 321; Jorge Cornejo Polar, *Dos ensayos sobre Pardo y Aliaga*, pág. 7; opina que Pardo "era consciente de sus propósitos y de sus técnicas".

4 *El Comercio*, Lima, 9 de septiembre, 1840.

Pero, cuando la costumbre es costumbre y no moda, cuando ella representa dos maneras de encarar la vida, dos expresiones de razas dispares, entonces ella asume un papel dirimente, del cual no puede prescindir nadie, y que arrastra partidarios ni más ni menos que un caudillo cualquiera.⁵

El evidente y explícito propósito social de las obras de Pardo fue categorizado por el propio autor al determinar, aunque en broma, distintos propósitos para diferentes periódicos. *El coco de Santa Cruz*, por ejemplo, fue dedicado a "cuestiones de alta importancia para el Perú", mientras que el coetáneo *Para muchachos* se destinó "sin disgusto para todas las clases". En verdad, los dos periódicos se dedicaban al mismo tema: ridiculizar a Santa Cruz. La frase de Pardo: "de un modo se ha de hablar al Preste Juan y de otro, al monaguillo sacristán",⁶ es un buen resumen de su concepto del propósito de la literatura en general.

El pensamiento político de Pardo es esencial para comprender la intencionalidad de su literatura. Pardo fue miembro del grupo literario de José María de Pando, jefe del Partido Conservador desde 1825 hasta 1834.⁷ Compartió las ideas del Partido Conservador, especialmente en el uso que hicieron del pensamiento de los filósofos escoceses Thomas Reid y Duglad Stewart — ideología que fue empleada por los conservadores para oponerse a la filosofía liberal. Las ideas de la filosofía del "Common Sense" se utilizaron como "una de las novísimas armas ideológicas fabricadas por los opositores al racionalismo de la ilustración y al liberalismo político".⁸

La estrecha relación político-literaria de Pardo con los miembros del Partido Conservador dio lugar a que los historiadores de la literatura, en especial los más recientes, lo considerasen un reaccionario. Luis Alberto Sánchez asocia a Pardo con "la reiteración de lo arcaico, la reivindicación de la colonia, la continuidad del virreinato".⁹ Hay un cierto consenso que señala a Pardo como un

5 Luis Alberto Sánchez, *La literatura del Perú*. (Buenos Aires, 1939) págs. 98-99.

6 Alberto Tauro, "Dos periódicos redactados por Felipe Pardo y Aliaga", *Mercurio Peruano*, año 15, XXXI, No. 275 (febrero 1950), pág. 61.

7 José de la Riva Agüero, *Estudios de literatura peruana: Carácter de la literatura del Perú independiente*, *Obras completas de José de la Riva Agüero* (Lima, 1962), I, 107.

8 Augusto Salazar Bondy, *La filosofía en el Perú* (Lima, 1967), pág. 53.

9 Luis Alberto Sánchez, *La literatura del Perú*, pág. 99.

reaccionario que deseaba revitalizar las costumbres anteriores a 1821. Tamayo Vargas afirma que Pardo fue "un satírico con la vista en el pasado".¹⁰ Varios de estos conceptos han sido resumidos por Alberto Tauro en su estudio sobre el periódico de Pardo.¹¹

Un examen más detallado del prólogo a *El espejo de mi tierra* y de sus descripciones de las tradiciones de Lima, tal como aparecen en sus cuadros, revelan que Pardo, lejos de ser un reaccionario, fue un escritor interesado en cambiar tanto los vestigios del pasado colonial cuanto las nuevas costumbres. Pardo sostuvo que:

Las costumbres nuevas se hallan todavía en aquel estado de vacilación y de incertidumbre que caracteriza toda innovación reciente: las antiguas flaquean por sus cimientos al fuerte embate de la revolución. ¿Qué coyuntura mas favorable para los escritores que quieren mejorarlas?¹²

De lo anterior se deduce, obviamente, que Pardo intentó cambiar tanto las viejas costumbres como las nuevas. Jorge Cornejo Polar resume este aspecto al afirmar que Pardo "buscaba transformaciones aunque no fueran tal vez sustanciales, es claro que no pretendía aferrarse a nada ni conservar nada".¹³

Otro error consiste en considerar a Pardo como anticriollo y antinacionalista. Algunos críticos crean una dicotomía entre Pardo y Segura en la que el primero representa la tendencia hacia el modelo español y el segundo el amor por los temas criollos. Justo Fernández Cuenca cree que Pardo es un escritor nacionalista pero que le falta "aquel sentimiento que identifica con las raíces mismas de la nacionalidad".¹⁴ Alberto Varillas Montenegro, en cambio, considera que *El espejo de mi tierra* "estaba destinado a combatir la impropiedad de las costumbres y a polemizar sobre el criollismo".¹⁵

10 Augusto Tamayo Vargas, *Literatura peruana*, tercera edición. (Lima, s. d.), pág. 110.

11 Alberto Tauro, "El espejo de mi tierra", *Revista Ibero-americana*, VIII (Feb. 1942), 333-344.

12 Pardo y Aliaga, "Prólogo" a *El espejo de mi tierra*, op. cit., pág. 320

13 Jorge Cornejo Polar, *Dos ensayos*, pág. 9.

14 Justo Fernández Cuenca, *Abelardo Gamarra, "El Tunante", su vida y obra* (Cuzco, 1954), pág. 112.

15 Alberto Varillas Montenegro, *Felipe Pardo y Aliaga. Manuel Ascensio Segura* (Lima, 1964), pág. 25.

Pardo no es, sin embargo, ni anticriollo ni antinacionalista. Atacó preferentemente la servil imitación de las costumbres extranjeras sin pensar si serían o no beneficiosas para el Perú. Expuso pensamientos similares acerca de la necesidad de desarrollar sistemas políticos basados en la realidad peruana. En su poema "La Constitución Política" afirmó que una de las razones por las que la Constitución no había contribuido al progreso del Perú era porque está basada, en algunos de sus títulos, en constituciones extranjeras. "Se pretende constituir una nación entresacando principios de las constituciones y de los libros de otras naciones".¹⁶ Si el Perú pudiera elaborar una Constitución que consultara sus necesidades estaría en condiciones de "caminar con más desenvoltura y con más seguridad por la senda del progreso".¹⁷

La creencia en el orden es la base de la ideología política de Pardo, obviamente en contraste con el caos político y social que caracterizara al Perú del siglo XIX. En su poema "La Lavandera" aludió así a este desorden: "cada uno hace en mi tierra lo que quiere, Viva la libertad".¹⁸ En "El paseo de Amancaes" aprovechó todas las ocasiones para comparar la desorganización de ese tradicional paseo con la caótica realidad política de Lima. Describió la mañana del paseo como "una mañana dudosa, indecisa, intermitente", en alusión paralela a los políticos, y trazó una comparación entre la agitación en la casa de los asistentes al paseo y el desorden del colegio electoral.¹⁹

A través de toda la obra de Pardo queda en claro la contradicción entre su fe en el orden y la tranquilidad, y la inestabilidad del mundo revolucionario en que vivía. En "La constitución política" se refiere a "el ridículo contraste que ha formado siempre entre nosotros la letra de las instituciones con la vergonzosa y miserable evidencia de nuestra estructura social".²⁰ Pardo procedió a ilustrar esta idea en el texto del poema, caricaturizando la Constitución vigente en su época.

16 Monguió, *Don Felipe Pardo y Aliaga*, pág. 232.

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*, pág. 206.

19 Felipe Pardo y Aliaga, "El paseo de Amancaes", *El espejo de mi tierra*, op. cit., pág. 328.

20 Monguió, pág. 233.

La más estrecha relación entre la ideología política de Pardo y sus principios literarios está basada en su creencia en un modelo previo para la literatura y para los sistemas políticos. Pardo heredó de su pasado neoclásico y de sus estudios con Alberto Lista, la fe en el orden como valor para la vida y para la literatura.²¹ Ni Pardo ni sus amigos Lista y Mora entendieron el neoclasicismo como una sujeción rígida a las reglas, aunque sí defendieron las normas en cuanto guías genéricas y — en este caso — útiles. Su objeción principal era contra la confianza que los románticos franceses tenían en el genio y su consecuente desprecio por las reglas. Lista había subrayado la necesidad de tener “el gusto ejercitado y perfeccionado” y ese criterio enrumbó la producción de Felipe Pardo. Mora, por su parte, criticó el apego demasiado rígido a las normas neoclásicas.²²

Pardo creyó que al Perú le faltaban hombres preparados para gobernar; por esto, uno de los propósitos de sus cuadros fue proponer el mejoramiento del sistema educativo.²³ En sus poemas insistió reiteradamente en la necesidad de educar al pueblo. Se refirió al Perú como a “la infeliz nación, a quien oprime / De la ignorancia el hórrido vestigio”.²⁴ En su poema “El Perú” expresó su fe en un gobierno regido por la razón:

Cultura al pueblo, sí: la turba ociosa
Que en la inacción y crápula vegeta,
Es tiempo ya que en servidumbre honrosa
De la razón al yugo se someta.²⁵

Pardo se preocupó especialmente por la educación de la mujer, casi inexistente en su tiempo, y por la ignorancia de los clérigos normalmente encargados de impartirla. El personaje Rosaura de “El paseo” es un buen ejemplo del ínfimo nivel educativo de la mujer. Pardo describe así sus posibilidades educativas:

21 Raimundo Lazo, *El siglo XIX, historia de la literatura hispanoamericana* (México, 1965), pág. 86.

22 *Ibid.*

23 Riva Agüero, “Felipe y Manuel Pardo”, *Estudios de literatura peruana: del Inca Garcilaso a Eguren, Obras completas de José de la Riva Agüero* (Lima, 1962), II, 342.

24 Monguío, pág. 115.

25 *Ibid.*

Rosaura no había estado en colejio, porque á mas de que entre nosotros no hay establecimientos perfectos de este jénero, en su niñez la falta era mayor. Rosaura no debió á la educación pública mas que un modo de leer, que seria abominable si despues no lo hubiese corregido, — una letra parecida á los caracteres chinos de las cajas de té . . . y algunas costumbres de las que forman el a b c de la profesion. Despues, la educación privada enriqueció el espíritu de Rosaura hasta donde se puede enriquecer en un país tan pobre de maestros.²⁶

Pardo fue escéptico en lo que toca a la capacidad de los religiosos para resolver el problema educativo del Perú. En sus descripciones aparecen como personas avaras e ignorantes, más interesadas en la comida que en la educación. En "Un viaje" la preparación de la comida del "niño" Goyito es del dominio de curas y monjas.²⁷ En "El paseo" un cura recuerda, al decir *Panem nostrum quotidianum*, que no tiene mantequilla y pide a la criada de Doña Escolástica que vaya a su casa y traiga la que tiene bajo su cama. Esta total falta de aseo e higiene hace exclamar a Doña Escolástica: "Santo Dios; debajo de la cama. No será la hija de mi madre quien la coma".²⁸

Pardo especificó principalmente las características de la alta clase limeña que consideraba necesario modificar: su provincialismo, su falta de interés por asuntos serios, su obsesión por las ceremonias y la frivolidad, su indiscriminada imitación de los hábitos extranjeros y sus discutibles gustos en materia literaria y sobre todo teatral.

El provincialismo de la clase alta fue el blanco de muchos de ataques. En "Un viaje", las hermanas del "niño" Goyito acceden a visitar el puerto por primera vez: "sólo por el buen hermano pudieran hacer el horrendo sacrificio de ir por primera vez al Callao".²⁹ Pardo resume de esta manera la actitud de los limeños frente a los viajes:

Así viajaban nuestros abuelos: así viajarían, si se determinásen a viajar, muchos de la generación que acaba, y muchos de la generación actual, que conservan el tipo de los tiempos

26 Pardo y Aliaga, "El paseo de Amancaes", op. cit., pág. 329.

27 Pardo y Aliaga, "Un viaje", op. cit., pág. 348.

28 Pardo y Aliaga, "El paseo . . .", op. cit., pág. 349.

29 Pardo y Aliaga, "Un viaje", op. cit., pág. 349.

del virrey Avilés; y ni aun así viajarían otros, por no viajar de ningún modo.³⁰

Alberto Tauro, entre otros, opina que lo que Pardo deseaba era imponer el modelo de las costumbres españolas. Dice:

En conclusión, es posible establecer que por haberse educado en España, Don Felipe Pardo y Aliaga no podía sufrir el relativo primitivismo de las costumbres que durante su época predominaron entre nosotros.³¹

Jean Franco cree que Pardo admiraba la democracia británica y que deseaba injertar los niveles de excelencia de las sociedades europeas en el Perú.³²

En realidad lo que Pardo quiso fue que los peruanos cambiaran el provincialismo por el universalismo. En el cuadro-ensayo "Opera y nacionalismo", publicado en *El espejo de mi tierra*, se refiere a dos conceptos que se contradicen frontalmente con el ensimismamiento en el que estaban sumidos los limeños de entonces: la hermandad hispanoamericana y la cultura universal. Al discutir el nacionalismo afirmó Pardo que a sus compatriotas les faltaba un concepto de nacionalismo que trascendiera el plano de sus puros intereses personales. Dijo a este respecto:

... que las distintas épocas y los distintos intereses momentáneos y personales deciden de nuestras opiniones: que tomamos muy á menudo el rábano por las hojas.³³

Añadió que los peruanos rechazaban a los extranjeros cuando así aconsejaba su conveniencia y recordó la existencia de "la antigua familia hispanoamericana"³⁴ basada en vínculos intelectuales. Este propósito literario tiene relación profunda con la creencia de Pardo en el sentido de que el gobierno debía estar en manos de una élite educada. Felipe Pardo presentó una alternativa al provincia-

30 Ibid.

31 Tauro, "El espejo de mi tierra", pág. 336.

32 Jean Franco, *An Introduction to Spanish American Literature* (London, 1969), pág. 66.

33 Pardo y Aliaga, "Opera y nacionalismo". *Poesías y escritos en prosa*, pág. 341.

34 Ibid., pág. 310.

lismo, muchas veces objeto de su sátira, considerando que todos somos ciudadanos de un mundo intelectual, porque, como gustaba decir, "la patria de las artes es el mundo civilizado y la patria de los artistas es la patria de las artes".³⁵

Pardo se propuso reflejar en sus cuadros la frivolidad y la futilidad de la vida que llevaban los limeños de la clase alta y sobre todo la falta de madurez de sus hombres. Como quiera que su intención era la de cambiar la sociedad, no a través de la presentación de un modelo rígido sino permitiendo que sus lectores se vieran reflejados en el espejo, sus personajes Goyito y Pantaleón, en "Un viaje" y en "El paseo", respectivamente, tienen una función que va más allá del mero entretenimiento.

El "niño" Goyito no sólo es una de las creaciones más famosas de Pardo; lo es, también, de toda la literatura peruana. Luis Alberto Sánchez lo ha considerado "un poco el retrato del Perú, con su sociedad sedentaria, circunscripta a sus chicos problemas privativos".³⁶ Caracteriza a Goyito su completa falta de madurez que se refleja en su falta de independencia y de decisión para actuar. Al comenzar el cuadro se dice que el "niño" Goyito ha pasado tres años tratando de decidir cómo contestar unas cartas que le urgían viajar a Chile para arreglar ciertos negocios. Se narra la indecisión de Goyito y el lentísimo proceso que lo lleva a adoptar alguna, previas conversaciones con "el confesor, y con el médico y con los amigos".³⁷ Goyito aparece además controlado por una muchedumbre de hermanas, conocidas como "las niñas", la menor de las cuales tiene, por lo menos, 62 años. El "niño" está condenado a no madurar jamás, encerrado bajo el control de otros personajes igualmente inmaduros, como son sus hermanas. Pardo utilizó hábilmente expresiones coloquiales peruanas con propósitos satíricos: el apelativo "niño" o "niña" se emplea todavía en algunas zonas de Latinoamérica, especialmente por los sirvientes para dirigirse a sus patrones, pero sin la connotación que le añade Pardo de la eterna inmadurez del hombre limeño de clase alta — que, como Goyito, pasa tres años posponiendo la decisión del viaje y seis meses para prepararlo.

35 Ibid., pág. 312.

36 Sánchez, *La literatura del Perú*, I, 96.

37 Pardo y Aliaga, "Un viaje", op. cit., pág. 348.

La metáfora sobre la frivolidad de la sociedad limeña es todavía más evidente en Don Pantaleón. Tanto este personaje, con su ociosidad e inactividad, cuanto su esposa, con su comportamiento bullicioso pero asimismo ineficaz, simbolizan la desorganización y la ineptitud que la república heredó de la colonia. Para que el tema tenga significación peruana Pardo utilizó la metáfora de la colonia para describir el pequeño reino de don Pantaleón:

Don Pantaleón era marido de deña Escolástica, padre de nueve muchachos y amo de doce criados; y esta colonia entera, con el apéndice de otra señora, de un cura de campanillas, de un Fraile capellan de la casa, y de ocho ó diez deudos y amigos de confianza, unos alegres y otros adustos, unos de finísima educación, y otros algo trabajosos . . .³⁸

Pardo describió así una estructura colonial típica: el encomendero, o señor, y su grupo de seguidores.

Por si estas comparaciones no fueran suficientes, Pardo identificó más tarde a ese mismo grupo con el caótico gobierno de entonces:

Solo un colegio electoral, abandonado á toda su independencia constitucional, puede dar una débil noción del estado de ajitación en que se hallaba la colonia transmigrante.³⁹

Por último, terminando la descripción de un día caótico en el campo, Pardo compara a los cansados viajeros con el Congreso: "retirándonos todos, se puso en receso nuestro congreso, sin más resultado que los pasos de menos y el transtorno de mas, que siempre deja en una casa un paseo".⁴⁰

Pardo deja solo al lector para que, a través de estas comparaciones, saque sus conclusiones: el desorden de los asistentes al paseo es la imagen del caos e ineficiencia del parlamento.

Otro de los hábitos que Pardo intentó cambiar en la sociedad limeña — la imitación indiscriminada de las costumbres europeas — quedó descrito en "El paseo de Amancaes". Pardo describe la mesa de Doña Escolástica diciendo que ella la "sabía engalar con la adop-

38 Pardo y Aliaga, "El paseo . . .", op. cit., pág. 328.

39 Ibid.

40 Ibid., pág. 336.

ción de todas las usanzas extranjeras, que en su concepto contribuyen á hacer mas agradables estas escenas importantes de la vida social".⁴¹ Esta descripción sirve para señalar que Doña Escolástica no empleaba tenedores de hierro, costumbres que simbolizaban — a criterio de Pardo — la adopción equivocada de costumbres extrañas, en este caso de la clase baja. Aparentemente esta moda se originó inmediatamente después de la Independencia. Pardo expresó sus ideas a través de Doña Escolástica: "nuestra heroína dice — y no vá fuera de camino — que no pueden ser usos de la alta sociedad inglesa, sino contarse á lo mas entre los de los buques balleneros".⁴²

Al contrastar los comentarios de Doña Escolástica sobre los cubiertos de hierro y una frase de los invitados, Pardo satirizó aún con más fuerza el uso de las costumbres extranjeras por la sociedad limeña. De hecho los invitados no son tan refinados como las costumbres que por entonces habían adoptado:

Pero el talento de Doña Escolástica no había bastado para dar al porte de algunos de sus convidados el *mezzo termine* que distingue su ceremonial gastronómico. Había reformado las cosas; no había alcanzado á reformar la gente. Y no es extraño que esto le sucediese á Doña Escolástica, porque casi lo mismo le sucede á nuestra Doña República — que sin ser tan feliz en la reforma de las cosas ha sido igualmente desgraciada en la reforma de los hombres.⁴³

Una de las preocupaciones más constantes, y al mismo tiempo un propósito importante de las obras de Pardo, era cambiar los gustos literarios del público de Lima. Jean Franco señala que Pardo temía que Lima se convirtiera con la independencia en un desierto cultural. Pardo sintió muy claramente que el rol del escritor era el de fijar pautas de gusto al público lector.⁴⁴

Raúl Porras Barrenechea señala que las primeras obras de Pardo, publicadas en el *Mercurio Peruano* de fines de la década de 1820, tenían un propósito definido: cambiar los gustos literarios de la sociedad limeña. Describe las obras de Pardo y de su amigo don

41 Ibid., pág. 332.

42 Ibid.

43 Ibid., págs. 332-333.

44 Franco, págs. 66-67.

José Antolín Rodulfo como el medio de preparar al público para acoger comedias que se parecieran a las de Moratín. Con este objeto "lo más urgente era la preparación del público por la reforma del gusto".⁴⁵

Tono

El tono y la actitud son otros elementos decisivos para comprender la forma interna del estilo de Pardo. De todos los escritores que se estudian en este libro, Pardo es tal vez el que utiliza mejor una amplia variedad de tonos, que van desde la emoción involucrada hasta la no involucrada, y una gama muy rica de efectos artísticos específicos.

Pardo escribió sus cuadros al promediar su carrera literaria. Reflejan un período menos amargo y desencantado que el de sus últimos años cuando su delicada salud le ocasionó un escepticismo total sobre el estado de la sociedad peruana y de sus gobiernos. Se comprueba que su tono es humorístico-irónico más que satírico y amargado. Sólomente en el pseudo-cuadro "Opera y nacionalismo" se advierte un tono más satírico, sobre todo cuando menciona los comentarios típicos de los limeños con respecto a la actuación de una compañía italiana de ópera. Reproduce estos comentarios y los enjuicia mucho más severamente que en otras ocasiones.⁴⁶ José de la Riva Agüero ha notado esta diferencia en el tono entre los cuadros y los últimos poemas de Pardo. Los primeros expresan "una benévola y maliciosa sonrisa".⁴⁷

Pardo utilizó tanto un tono emocional e involucrado como un tono objetivo, a veces para contrastar tono y tema y otras veces para lograr una armonía entre forma y contenido. En "Opera y nacionalismo" el tono emocional que se emplea para referirse a la ópera se opone al tono objetivo que usa para describir al indiferente público que asiste a la representación.

El tono emocional subjetivo delata naturalmente la presencia del

45 Raul Porras Barrenechea, "Don Felipe Pardo y Aliaga, satírico limeño", *Revista Histórica*, XIX (1952), 41.

46 Pardo y Aliaga, "Opera y nacionalismo", op. cit., pág. 345.

47 Riva Agüero, pág. 115.

autor, oculto — en cambio — cuando se emplea un tono más objetivo. En “El Paseo” Pardo defiende dos largas digresiones, una sobre la educación de la mujer y otra sobre el individualismo criollo, diciendo que si autores famosos como Lord Byron podían hacerlo, también él:

Yo, cuando voy á los Amancaes, pienso como cualquier día del año; y cuando les digo á mis lectores lo que me sucedió en mi paseo, no tengo por que ocultarles las meditaciones en que sumerjieron mi espíritu los encantos de Rosaura.⁴⁸

En “Un viaje” Pardo adoptó deliberadamente un tono no emocional para lograr un efecto cómico relacionado con el frenesí de la actividad que rodea el viaje de Goyito a Chile. El propósito de Pardo fue el de mostrar cuan ridícula era la emoción superficial y melodramática que impregnaba la partida del personaje. Por este motivo en este cuadro se usa más insistentemente la tercera persona y el diálogo. Sólomente en los últimos párrafos se hace uso de la primera persona: “Así me han enseñado á viajar, mal de mi grado, y así me ausento, lectores míos . . .”⁴⁹ El tono del autor es utilizado para llamar la atención sobre la diferencia que existe entre los viajes tranquilos de la época anterior a la independencia y los viajes forzados, debidos al exilio político, de la República.

Actitud

La actitud de Pardo hacia su tema y hacia su público son dos aspectos que deben ser estudiados para comprender la estructura de su estilo. Pardo adoptó deliberadamente una actitud no pretenciosa para contrastar con el tono afectado de los funcionarios del gobierno y el de sus enemigos literarios, casi siempre escritores pedantes. Como lo ha señalado Alberto Tauro, en el periódico *El hijo de Montonero* (1834) Pardo “supo ridiculizar la solemnidad y la afectación de los personeros gubernativos, y cada una de sus ediciones

48 Pardo y Aliaga, “El paseo . . .”, op. cit., 331.

49 Pardo y Aliaga, “Un viaje”, op. cit., pág. 350.

fue una burlesca secuencia de las fases o los incidentes del proceso".⁵⁰ Añade además que el periódico de Pardo estaba "destinado a contrastar con la seriedad, la afectación doctrinaria y la elocuencia, puestas en juego por los adversarios".⁵¹

La actitud de Pardo hacia el tema de sus cuadros no fue extremadamente negativa, salvo cuando se trataba de política. La amargura que expresó en 1860 no estaba presente todavía en la década de 1840. Más tarde, en "La triste realidad", Pardo expresó:

¿Son tunantes? ¿son locos? ¿son muchachos?
¿Son acaso borrachos? Hay de todo:
Niños, locos, tunantes y borrachos,
Que cumplen con la ley; pues de ese modo
Constituyendo electoral Colegio
Ejerce el Pueblo-Rey su poder regio.⁵²

La preocupación de Pardo por su público es un tema explícito y dominante en su obra. Jorge Cornejo Polar considera que las ideas de Pardo acerca de las relaciones del autor con el lector, a través de la obra, fueron anticipaciones de lo que vendría a pensarse, a este respecto, en el siglo XX.⁵³ Sea cierto o no, lo evidente es que la actitud de Pardo hacia su público fue siempre fuertemente emocional y que varió desde el temor hasta el desdén. Pardo consideró al público como un adversario formidable cuya fuerza le venía de su número y de su diversidad.⁵⁴ Lo dividió en dos grupos de acuerdo a su entusiasmo sincero por la música, el arte y la cultura. Los verdaderos amantes del arte fueron simbolizados por "el público del patio", mientras que los otros quedaron englobados por el término "público de los palcos",⁵⁵ A este segundo grupo Pardo lo describió como estúpido e ignorante y lo llamó "esa aristocracia que se cree degradada si premia con un bravo ó con un palmoteo el mérito de un artista".⁵⁶ Para acentuar esta imagen Pardo reprodujo los comentarios ridículos que hacían de

50 Alberto Tauro, "La nariz". *Fénix*, No. 11 (Lima, 1955), pág. 94.

51 *Ibid.*, pág. 96.

52 Monguío, pág. 123.

53 Cornejo Polar, "Pardo y la crítica de costumbres", pág. 5.

54 *Ibid.*, pág. 4.

55 Pardo y Aliaga, "Ópera y nacionalismo", op. cit., pág. 343.

56 *Ibid.*

las óperas italianas presentadas en Lima.⁵⁷ En el prólogo a "El espejo de mi tierra". Pardo manifestó que la mayoría del público no entendía que su propósito era presentar tipos generales y que sus lectores — por esto — trataban de descubrir alusiones personales específicas en sus cuadros.⁵⁸

Punto de Vista

Mariano Baquero Goyanes ha dicho que el punto de vista de los escritores costumbristas es la linterna mágica que confiere interés a los temas cotidianos:

Todas las cosas de este mundo son grandes o pequeñas, sublimes o ridículas, según el punto de vista de donde se les mira; y tal espectáculo habrá que parezca mezquino a los ojos de un ser indiferente o desdeñoso, al paso que logra excitar la meditación del curioso y del observador.⁵⁹

Varios son los factores que dan forma a la "linterna" de Felipe Pardo: la perspectiva social, el tiempo limitado y el tema, pero sobre todo el propósito político de sus textos. Tal se refleja en el uso de varias técnicas, tales como la alternancia de primera y tercera persona, la subdivisión de niveles dentro de un nivel más vasto y la asimilación de distintos roles autorales.

Felipe Pardo y Aliaga contempla la vida desde la perspectiva de una persona que pertenece, al mismo tiempo, a dos élites sociales: la aristocracia criolla y la alta burocracia española. Su madre fue descendiente de Jerónimo de Aliaga y su padre un alto funcionario del gobierno virreinal.⁶⁰ Se ha dicho antes que la ideología política de Pardo se basó en la creencia de que el gobierno debía estar en manos de una élite educada y no en grupos cuya posición de dominio se asentaba en la riqueza, propiedades raíces y poder gubernamental. Su perspectiva elitista se refina, gracias a un procedimiento ideológico, dejando de lado los aspectos más generales.

57 Ibid., pág. 345.

58 Cornejo Polar, "Pardo y la crítica de costumbres", pág. 6.

59 Baquero Goyanes, "Perspectivismo y crítica", pág. 10.

60 Alberto Varillas Montenegro, *Felipe Pardo y Aliaga*, pág. 5.

Su punto de vista — el de una persona separada de las masas y superior a ellas — es el tema principal a través de su obra. En “El paseo” él habla de “la multitud de sinsabores á que están expuestos los hombres que valen mas que el vulgo”.⁶¹ En su poema “A mi hijo en sus días”, de 1855, felicita a su hijo por haber alcanzado la mayoría de edad, e irónicamente le dice:

Viendo que ya eres igual,
Según lo mandan las leyes,
Al negro que unce tus bueyes,
Y al que te riega el maizal.⁶²

En sus cuadros Pardo suele asumir el punto de vista de narradores ficticios. — un extranjero, un viejo, un eficiente viajero de negocios — con el objeto de transmitir sus ideas claramente y de trascender los límites del tema y de la brevedad del cuadro. El rol del extranjero en su propia tierra lo adopta al comienzo de “El paseo” cuando dice:

Es una solemne boberia madrugar en un país como el nuestro, que no ofrece mas distracciones matinales que los carros del Panteon, y las insolencias de calibre con que los cocineros de ambos sexos hacen resonar por las calles sus aguardentosas y cigarrunas voces.⁶³

Un poco más tarde asume otro rol — el “viejo verde” — a través del cual alaba a una encantadora pero mal educada joven limeña. Lo que deseó Pardo fue divertir al lector; pero evidentemente, en un nivel más profundo, su intención era la de satirizar fuertemente las declaraciones exageradas acerca de la belleza y el talento de la mujer. Después de mencionar las faltas de educación de Rosaura dice:

Rosaura, sin colegio, con malos maestros, y sin una norma segura de lo que llamaré ‘buen tono’ . . . lo cierto es, repito, que Rosaura formaba uno de aquellos seres privilegiados, que tienen la gracia de suplir, por una especie de inspiración celestial, las imperfecciones de la educación; que las suplen hasta

61 Pardo y Aliaga, “El paseo . . .”, op. cit., pág. 327.

62 Monguío, pág. 148.

63 Pardo y Aliaga, “El paseo . . .”, op. cit., pág. 327.

tal grado, que quizá llamarían la atención en sociedades más adelantadas; y por fin que tienen el secreto de convertir en segundos las horas que un hombre de corazón y de gusto está sometido á su inmediata influencia.⁶⁴

La lista de defectos de Rosaura, seguida de una serie de superlativos acerca de ella, logra configurar un retrato de un admirador que, aunque algo chocho, ha sido completamente cautivado por la mujer.

Al terminar "Un viaje" Pardo adopta la perspectiva de un viajero que prepara y lleva a cabo un viaje en menos tiempo de lo que le toma al "niño" Goyito decidir su propio viaje. Este humorístico personaje, que parece ser un moderno hombre de negocios, toma decisiones en pocas palabras y prepara todo en una semana.⁶⁵ Al asumir Pardo este rol está cumpliendo dos funciones: por una parte, permite contrastar con más agudeza el letargo de Goyito; por otra, proporciona un medio para poder comentar el estado político de entonces que obligaba a los peruanos a viajar más a menudo y más a prisa.

Los cambios de la primera a la tercera persona y el uso de diálogos en sectores específicos de la narración confieren a la perspectiva acción y variedad, ambas esenciales para un género de extensión y temas limitados como es el cuadro. En "Un viaje" el cambio de la tercera persona a los diálogos incrementa la acción y la conduce a su clímax.⁶⁶ En "El paseo" comienza la narración con tres párrafos en primera persona, empleados para comparar la mañana lluviosa y la vida cultural de Lima, con alusiones también a la falta de puntualidad; luego cambia a la tercera persona para describir a sus amigos preparando el viaje, interpolando diálogos para describir escenas de actividad febril: el cura envía por cosas de su casa mientras está rezando⁶⁷ y los sirvientes, Doña Escolástica y Don Pantaleón, pelean mientras preparan el viaje.

El cambio de la tercera persona al diálogo produce dos niveles de narración en la obra. En "Un viaje" se reproduce un diálogo

64 Ibid., pág. 329.

65 Pardo y Aliaga, "Un viaje", op. cit., pág. 349.

66 Jorge Cornejo Polar, "Indagación en torno a 'Un viaje'", *Creación Revista de Literatura*, Número 1 (Arequipa, Julio-Agosto 1956), pág. 15.

67 Pardo y Aliaga, "El paseo ..." op. cit., pág. 329.

en el que el viaje de Goyito funciona como un hito histórico que marca época,⁶⁸ e inmediatamente después el autor, en tercera persona, declara que las cosas no han cambiado y que los peruanos de la época de Pardo todavía siguen tan lentos y provincianos como en los tiempos de Goyito.

El comentario sobre el viaje de Goyito, reunido bajo el estrecho marco del diálogo, revela aspectos de la monotonía de la vida en la Lima pre-independiente; en cambio, el uso de la tercera persona narrativa, que sigue a este diálogo, asocia esa realidad con un marco mucho más amplio y la remite a las costumbres de la década de 1840.

Más tarde, en el mismo cuadro, se emplean dos niveles de narración con el fin de reiterar ideas ya expuestas: primero, a través del diálogo entre personajes y luego, nuevamente, mediante la primera persona que se dedica a comentar estos diálogos. Se reproduce un diálogo entre un expeditivo viajero de su época y las personas de las cuales se despide; este diálogo es seguido por un comentario en primera persona:

Así me han enseñado á viajar, mal de mi grado. y así me ausento, lectores míos, dentro de muy pocos días. Este y no otro es el motivo de daros mi segundo número antes que paguen sueldos.⁶⁹

El uso subjetivo de la primera persona atrae la atención sobre la similitud entre el viajero moderno y eficaz y la situación del propio Pardo. El también debe preparar rápidamente un viaje por razones políticas, tal como lo anota en el último párrafo utilizando la primera persona del singular: "No quisiera emprender este viaje: pero es forzoso",⁷⁰

Tiempo

El uso que Pardo hace del tiempo se parece, en muchas formas, a los recursos más sofisticados que emplean los escritores del si-

68 Pardo y Aliaga, "Un viaje", op. cit., pág. 349.

69 Ibid., pág. 350.

70 Ibid.

glo XX. Obedeciendo a las normas teóricas del costumbrismo, los cuadros de Pardo se ubican en el presente — es decir, en la década de 1840. Sin embargo, y pese a la aceptación de esa norma básica, los cuadros de Pardo muestran una preocupación por el tiempo y por el uso del tiempo con propósitos estilísticos, que resulta muy diferente de la que es propia de otros costumbristas peruanos de esa misma época. El pasado se convierte en motivo de sátira, los sucesos se transforman en un segmento de la fluencia histórica y el tiempo — además de merecer ciertos puntos en el relato — se utiliza para caracterizar a los personajes.

El empleo que hace Pardo del tiempo pasado ha sido motivo de varias interpretaciones. Alberto Tauro bosqueja alguna de ellas y considera que pueden resumirse en la creencia de que Pardo deseó volver al pasado como resultado de la comparación entre el refinamiento de las costumbres de entonces y las menos formales de la actualidad. Tauro muestra su desacuerdo con esta interpretación y considera que lo que en realidad preocupó a Pardo fue “la arraigada fidelidad con que las gentes cultivaban las costumbres de la tierra, antes que añoranza de los usos alejados por el tiempo y la distancia”.⁷¹

Raimundo Lazo y Jorge Cornejo Polar están de acuerdo con Tauro en lo que toca al sentido de la actitud de Pardo hacia el pasado. Lazo piensa que lo que Pardo satirizó fueron los restos que quedaban del pasado en el presente de Lima; es decir, “lo secularmente rutinario de la vida limeña, especie de perdurable petrificación de un pasado”.⁷² Jorge Cornejo Polar refuerza esta teoría señalando que en “Un viaje” lo que Pardo criticó fue la falta de sucesos dinámicos en el pasado de Lima,⁷³ sin expresar nostalgia por ese mismo pasado.

El tema de la petrificación del pasado en el presente se hace evidente en la obra de Pardo y Aliaga. En “El paseo” Pardo compara a la familia de Don Pantaleón y a sus sirvientas con una colonia, recordando así que las estructuras sociales de la colonia, caracterizadas por el acopio de sirvientas, amigos y parientes alrededor de los

71 Tauro, “El espejo de mi tierra”, pág. 334.

72 Lazo, pág. 86-87.

73 Cornejo Polar, “Indagación en torno a ‘Un viaje’”, pág. 15.

hombres importantes, no habían desaparecido en los primeros años de la República. El viaje de Goyito, situado cuarenta años antes del tiempo en que se escribió el cuadro, se narra en tiempo presente, como si los sucesos tuvieran lugar en la propia época del autor,⁷⁴ preparando así el tratamiento del tema de los hábitos del pasado que perviven en la Lima del presente.

Jorge Cornejo Polar señala el hecho de que el viaje mismo es parte del tiempo debido a "la auténtica categoría de hito significativo que dentro de la monocorde marcha del tiempo en Lima se adjudicó a este evento asaz intrascendente".⁷⁵ Así, pues, dentro del marco del relato, el tiempo marca no sólo una sucesión de sucesos, sino que se convierte en parte de la realidad cronológica de la narración misma. Pardo empleó referencias temporales para caracterizar el marco psicológico de la eterna niñez de Goyito. Comienza la caracterización de Goyito diciendo que "el niño Goyito va a cumplir 52 años",⁷⁶ esbozándose inmediatamente su personalidad al contrastar su edad y su nombre. Concluye la descripción aseverando que muchas personas van a la tumba "como salieron del vientre de su madre". De esta forma la inmadurez de Goyito no sólo se describe contrastando su falta de madurez emocional con su edad, sino comparando a éste personaje con habitantes de Lima.

Acción

Los cuadros de Pardo obedecen generalmente a la norma de brevedad que es propia del género. "El paseo" es más largo que "Un viaje" debido a las digresiones del autor que se interpolan en la narración. Al mismo tiempo es interesante advertir que "El paseo" no alcanza el mismo nivel artístico que "Un Viaje". A este respecto se ha desarrollado la hipótesis en los capítulos anteriores según la cual el cuadro declinaría en valor artístico en proporción directa a su extensión. Los cuadros de Felipe Pardo y Aliaga dejan pensar lo mismo. La brevedad es una condición esencial de los mejores cuadros.

74 Pardo y Aliaga, "Un viaje" op. cit., pág. 348.

75 Cornejo Polar, "Indagación en torno a "Un viaje'", pág. 15.

76 Pardo y Aliaga, "Un viaje", op. cit., pág. 348.

Los cuadros de Pardo describen sucesos menores: "Un viaje" relata la preparación de un viaje y "El paseo" narra los preparativos y realización de un día de campo en Amancaes. Su tercer cuadro, "Opera y nacionalismo", es más un ensayo interpretativo que un cuadro propiamente dicho, debido a su total falta de acción narrativa. El uso que Pardo hace de la acción encaja en la definición que este elemento tiene dentro del género. En contraste con el cuento, donde la acción es el propósito principal en sí mismo, en el cuadro la acción es un pretexto para retener nuestra atención mientras el autor desarrolla su propósito descriptivo. En "Un viaje" la acción se genera principalmente por las reacciones emocionales y caóticas de familiares y amigos ante el viaje de Goyito y sirve para retener nuestra atención mientras el autor critica la monotonía de la vida de la clase alta limeña. En "El paseo" la acción, apenas existente, es generada por los desordenados preparativos de Doña Escolástica y su familia para realizar su excursión campestre, lo que le permite al autor demorarse en la descripción de una escena pintoresca.

Lenguaje

Pardo empleó dos tipos de lenguaje para crear sus cuadros: uno erudito y literario, aunque no pedante, y otro abierto a las formas coloquiales de la Lima de mediados del siglo XIX — formas que, sin embargo, ya podían considerarse entonces algo arcaicas. Pardo empleó distintos procedimientos para plasmar estos dos órdenes lingüísticos: repetición, correspondencia del lenguaje con el tema, detalles significativos, exageración deliberada y contraste.

El universo del lenguaje literario de Pardo es la parte principal de su prosa. Utilizó las expresiones coloquiales peruanas como relámpagos estilísticos ocasionales. Jorge Cornejo Polar ha señalado que las "consideraciones y reflexiones de índole general se matizan de pronto con refranes o dichos del habla cotidiana".⁷⁷ Este mismo crítico considera que aquí reside el secreto del genio artístico de Pardo.

El lenguaje literario de Pardo incluyó alusiones históricas, pa-

77 Cornejo Polar, "Pardo y la crítica de costumbres", págs. 4-5.

rodias de cuentos orientales, uso de lenguaje poético en prosa, y en ciertas ocasiones una que otra palabra inventada por él. En "Un viaje" comparó el viaje de Goyito a Chile con el de Napoleón a Egipto,⁷⁸ así como el recuerdo del viaje de Goyito en la conciencia limeña con la periodización de grandes sucesos históricos como la Hégira o la fundación de Roma.⁷⁹ Irónicamente Pardo comentó que a las hermanas se les tranquiliza diciendo que el barco en el que viajará Goyito es tan seguro como uno de los que participó en la catástrofe de la Armada . . . En "Un viaje", al comenzar la descripción de los preparativos de Goyito con la frase "seis meses se consumieron en ellos",⁸⁰ que es similar a la que se lee en *Las mil y una noches*, se advierte una cierta parodia del estilo de los cuentos orientales.

Pardo cultivó a veces la prosa poética. En "El paseo" comparó el polvo de las calles con las delicadas alfombras de las casas limeñas a través de una metáfora:

Aun tales como son las fementidas calles, mis lectores deben de haber observado, como yo, que en lo mas riguroso de la estación, se vé el zapato de raso blanco figurar sobre nuestros lodazales, como pudiera en una alfombra turca.⁸¹

Los neologismos fueron empleados por Pardo con notable efectividad. En "El paseo" inventa la palabra "camifuga" para referirse a los madrugadores habituales: "La virtud camífuga que distingue á los madrugadores de profesión".⁸²

El lenguaje popular usado por Pardo creó un mundo de realidad local opuesto al mundo ideal de su ideología política y literaria. Utilizó expresiones coloquiales en vez de expresiones consagradas por la norma lingüística, diminutivos, giros arcaicos y transcripciones fonéticas de la forma oral para señalar las diferencias entre los peruanos y el resto del mundo y a veces entre los peruanos y Pardo.

La función de los peruanismos en la obra de Pardo es evidente

78 Pardo y Aliaga, "Un viaje", op. cit., pág. 348.

79 Ibid., pág. 349.

80 Ibid., pág. 348.

81 Pardo y Aliaga, "El paseo . . .", op. cit., pág. 328.

82 Ibid., pág. 327.

desde la primera página de "El paseo de Amancaes". Cuando alude a las desventajas de la atmósfera de Lima para quienes se levantan temprano, escribe: "el que sepa que yo *número* (como dicen nuestras viejas en lugar de *cabalmente*) he debido á la naturaleza mas cantidad de humor narcótico que la susodicha atmósfera".⁸³ Pardo usó deliberadamente expresiones peruanas para fijar el temperamento criollo, con frecuencia humorístico, y contrastarlo con lo ridículo que está implícito en la frase alusiva al ocio y a su explicación en razones climáticas. Esta frase también alude a la creencia, común en la época de Pardo, tanto en peruanos como en extranjeros, de que el carácter del latinoamericano era consecuencia de factores ambientales. Hipólito Unanue en su obra *El clima de Lima* (1806) se esforzó mucho por combatir este concepto.⁸⁴ Evidentemente Pardo sintió que estas ideas todavía tenían vigencia y las hizo materia de sátira en esta parte de su obra.

Los peruanismos que utilizó Pardo eran ya arcaicos para su época, pero los empleó, sobre todo, para alcanzar efectos pintorescos y para fijar el temperamento del pasado que intentó recrear. En "Un viaje" dice que "Don Gregorio llamaba *capingo* á lo que llamamos capote".⁸⁵ En "Opera y nacionalismo" reproduce un diálogo de dos mujeres que comentan sobre la actriz italiana que puso en escena *Romeo y Julieta*, donde apareció vestida de hombre: "Y dicen que es cosa digna de verse, y que está para reventada". Pardo añade el comentario siguiente: "mis lectores saben que hay quien celebra las cosas deseando reventarlas".⁸⁶ Pardo reprodujo el significado coloquial de "esta reventada" (hacer daño) en contraste con el otro significado de reventar (destruir) y de este modo satirizó las destructivas lenguas de las mujeres peruanas ignorantes.

Con el empleo de una variedad de técnicas lingüísticas, repeticiones y contrastes, y a través de una apropiada selección léxica, Pardo proporciona al relato la acción que falta en el cuadro. Reprodujo la febril actividad de los preparativos del viaje de Goyito

83 Ibid.

84 J. E. Woodham, "Hipólito Unanue and the Enlightenment in Perú", tesis doctoral inédita, (Duke University, 1964).

85 Pardo y Aliaga, "Un viaje", op. cit., pág. 348.

86 Pardo y Aliaga, "Opera y nacionalismo", op. cit., pág. 346.

empleando frases cortas, verbos en su forma activa, construcciones paralelísticas con frases similares y ubicación de una misma acción en diferentes lugares. Jorge Cornejo Polar ha advertido cómo la repetición de frases de igual estructura, en "Un viaje", conduce a un gradual *crescendo* y climax de actividad.⁸⁷ En "El paseo" el tema de la filarmónica, con su reiteración y *crescendo*, se construye con la comparación entre los diferentes cantantes de ópera y la repetición de sus breves y difusas críticas contra todos y cada uno de los miembros del grupo.⁸⁸

Caracterización

Los cuadros de Pardo se acercan más a la categoría de escenas que a la de tipos. A diferencia de la mayoría de los costumbristas de su época, tanto de España como de América Latina, sus personajes revelan dimensiones psicológicas y no sólo rasgos físicos. La fama del personaje de "Un viaje", el "niño" Goyito, es testimonio de la naturaleza dinámica de sus creaciones literarias. Creó sus personajes a través de rasgos complejos, denominaciones significativas, caricaturas y exageraciones, referencias a tipos sociales y universales, alusiones a la ciencia de la fisiología, etc. En vista de la escasa acción que se incluye en el cuadro puede sostenerse la hipótesis de que gran parte del interés del lector se centra en la naturaleza compleja de los personajes.

Una de las técnicas más simples y eficaces que emplea el escritor costumbrista es la de la denominación significativa. En "Un viaje" el nombre Goyito inmediatamente califica al personaje cincuentón como un ser inmaduro. Las pocas veces que se le llama "Don Gregorión" o "Don Gregorio" es para sugerir las posibles alternativas de madurez que este personaje cumple, enriqueciendo así el retrato psicológico que ha pintado usando el apelativo "niño Goyito". En "Un viaje" el nombre de los curas y monjas que le envían provisiones sirven tanto para caracterizar instantáneamente a estos personajes cuanto para lograr efectos cómicos. Por ejemplo: "la Madre Salomé, abadesa indigna" o "la Madre Transverberación

87 Cornejo Polar, "Indagación en torno a 'Un viaje'", pág. 13.

88 Pardo y Aliaga, "El paseo ..." op. cit., pág. 328.

del Espíritu Santo" sugieren la pompa y el formalismo de la Iglesia y las personalidades ritualistas de estos personajes. En "El paseo" los nombres de la familia de Don Pantaleón constituyen parte del simbolismo satírico propio del estilo de Pardo y convocan de inmediato sus respectivas personalidades. Doña Escolástica, con todos los prejuicios contra el pensamiento liberal y el intelectualismo, es la imagen de la mujer tradicional de la época anterior a la independencia. El nombre mismo, Escolástica, nos recuerda el movimiento filosófico que existió en el Perú durante la época colonial. Por su parte, el nombre de Don Pantaleón nos recuerda la palabra "panteón", que en Lima designa al cementerio público, y sugiere la frase que se lee en "Un viaje": "que hay muchas gentes que van al panteón como salieron del vientre de su madre".⁸⁹ Indudablemente Don Pantaleón se comporta como Don Goyito y deja que las mujeres de la familia lleven a cabo todas las funciones administrativas. La Ña Bivianita, anciana sirvienta que acompaña a la familia a todas partes, sugiere a través de su nombre el carácter familiar de este personaje. Cuando Pardo desea mofarse de ella la llama Doña Biviana, produciéndose así el efecto cómico al contrastar la versión culta de su nombre y su condición de sirvienta.

Los personajes de Pardo son una mezcla de tipos universales con rasgos peculiares del limeño. Pardo fue muy explícito en este sentido en su prólogo a *El espejo de mi tierra*. Allí se lee:

Esta encarnación no se verificará tomando los rasgos propios de un individuo existente, sino escogiendo los accidentes más notables que acompañan a la manía, preocupación o vicio de cualquier género que se intente censurar.⁹⁰

Tipos como Doña Escolástica y Ña Bivianita, de "El paseo", representan a la típica esposa autoritaria y a la vieja sirvienta de la tradición española. En "Un viaje" la caracterización de Goyito alude tanto a las peculiaridades limeñas como a rasgos que pudieran ser comunes a otras sociedades y colonias latinoamericanas.

En muchos casos Pardo utilizó las técnicas de la exageración y la caricatura para delinear a un personaje. A Don Jorge, un inglés

89 Pardo y Aliaga, "Un viaje", op. cit., pág. 348.

90 Cornejo Polar, "Pardo y la crítica de costumbres", pág. 8.

que vive cerca de las hermanas de Goyito, se le describe como "un bárbaro, capaz de embarcarse en un zapato".⁹¹ Don Goyito mismo es una caricatura de la indecisión y de la ineficacia.

Estas son las características principales de la obra de Pardo, uno de los más importantes costumbristas del Perú. Para él la literatura y la sociedad estuvieron estrechamente relacionadas. Vio la necesidad de que el cuadro de costumbres mostrara a los peruanos cuáles eran los rasgos que causaban el caos social de esa época. Con mente innovadora, Pardo se sentía desdichado observando las huellas dejadas en la república por el comportamiento y las costumbres coloniales. Como persona conservadora en lo ideológico, Pardo criticó las reformas políticas que iban imponiendo los liberales en el Perú. Su deseo de orden en la sociedad quedó reflejado en su deseo de un orden literario. El resultado fue un conjunto de obras en prosa, muy coherentes entre sí, en las que la caracterización, los detalles externos, la repetición y la condensación configuran el espejo donde se reflejó la vida social del Perú de mediados del siglo XIX.

91 Pardo y Aliaga, "Un viaje", op. cit., págs. 348-349.

CAPITULO VI

MANUEL ASCENCIO SEGURA — EN BUSCA DE LO CRIOLLO

En el Perú, junto a Felipe Pardo y Aliaga, Manuel Ascencio Segura ocupa el puesto indiscutible de exponente principal del cuadro de costumbres decimonónico. Durante la década de 1840, Pardo y Segura se enfrascan en famosa polémica¹ que les llevan a ser considerados polos opuestos del movimiento costumbrista: Pardo, anti-criollo y neoclásico; Segura, nacionalista y romántico.

En realidad las diferencias entre los dos hombres obedecían más a diferencias en ideología política que a divergentes conceptos literarios. Ambos eran escritores que convivían en el conflictivo medio ambiente de un país que estaba experimentando grandes transformaciones. Comparten el creer en la necesidad de serios cambios sociales, con especial énfasis en aquellos que afectan a las clases media y alta. Ambos escritores aprueban y practican el uso de formas idiomáticas peruanas e introducen, tanto uno como el otro, tipos y personajes característicos del país. Los dos están de acuerdo en

1 Los críticos han definido la dicotomía Segura-Pardo de la siguiente manera: Tamayo Vargas, *Literatura Peruana*, tomo II, p. 113, "Segura responde al 'popularismo' frente al 'academismo' de Pardo". Raimundo Lazo, *El siglo 19*, pág. 87, también señala el uso de los temas populares como el punto de diferenciación. Estas diferencias de opinión fueron expresadas en 1840 a través de los periódicos rivales. Tal y como Alberto Varillas Montenegro señalara, Pardo satiriza, en "Opera y nacionalismo", *El espejo de mi tierra*, las obras locales que fueran presentadas en el escenario por Segura y Coronel Soffía. Estos dos autores respondieron ese mismo año con la fundación de un periódico llamado "*Lima contra el espejo de mi tierra*", en el cual atacaron a Pardo. Alberto Varillas Montenegro, *Felipe Pardo y Aliaga*, pág. 29.

que los graves problemas del Perú radican en una ineficiente y deshonesta administración gubernamental, costumbres de pautas frívolas y un negativo acercamiento a las corrientes foráneas.

Manuel Ascencio Segura se aleja de Pardo y Aliaga por dos caminos: primero, los puntos de vista de Segura parten de y atestiguan una condición de clase media, estrato social que hacía su aparición en el Perú en el siglo XIX y que no fue plasmado en los cuadros de Pardo; segundo, no se propuso Segura esbozar un modelo a seguir para corregir o enmendar las caóticas costumbres de su época, ni tampoco para desarrollar el género en el cual perfila dichas costumbres: el cuadro. Segura, a no ser el suyo propio, no estima ningún otro principio literario o social, y así lo deja expuesto en su poema "La Pelimuertada":

Tales las máximas son
de la romántica escuela,
que en el siglo de mi abuela,
premiara la Inquisición.
Yo que ni al clásico sigo
ni al romántico tampoco
unas veces me desboco
y otras pienso lo que digo.²

Los cuadros — al igual que para Pardo — no fueron su único y más importante interés literario. Segura escribió poesía, teatro y también una novela histórica.³ En general los críticos coinciden en que Segura fue uno de los creadores del teatro peruano durante su siglo.⁴ Dentro de su producción literaria, sus piezas teatrales son importantes,⁵ ocupando sus cuadros un segundo lugar de importancia muy marginal.

2 Luis Alberto Sánchez, *El Señor Segura, hombre de teatro* (Lima, 1948), pág. 102. Ricardo Palma confirma también el autoanálisis de Segura y declara, "Quizá, en punto a escuela y doctrina literaria, era el menos entendido de nosotros. Escribía y escribía bien . . . porque sí, sin preocuparse poco ni mucho del arte poético". Ricardo Palma, *La Bohemia de mi Tiempo* (Lima, 1948), pág. 49.

3 L. A. Sánchez, *El Señor Segura*, pág. 48.

4 Riva Agüero, *Carácter de la literatura del Perú independiente*, págs. 130-132.

5 Cornejo Polar, *Sobre Segura*, pág. 70; Alberto Tauro, *Elementos de literatura Peruana* 2da. ed. (Lima, 1969), pág. 76.

No obstante, los cuadros de Segura desempeñan un papel principalísimo en el desarrollo del cuadro de costumbres en el Perú decimonónico. Segura fue responsable de brindar al cuadro un profundo sabor local y de popularizar el género. A partir de 1839, primero en "El Comercio" (1839-1840), luego en "La Bolsa" (1841) y en "El Cometa" (1841-1842) ⁶ publica más cuadros que Pardo ⁷ y probablemente muchos más que los publicados por cualquier otro escritor de ese momento.

Sus contribuciones son tan importantes al desarrollo del género como lo fueron los principios teóricos y la construcción cerrada de las creaciones de Pardo.

Propósito

El propósito de Segura al escribir cuadros muestra el variado espectro del típico escritor costumbrista: moraliza, se adentra en el espíritu nacional, hace las veces de historiador y a la vez ansía contribuir al cambio de ciertas costumbres limeñas siguiendo la moda literaria de concebir *cuadros*. En ellos ataca al dominio extranjero, a la ignorancia, a la corrupción de los gobiernos locales y a la frivolidad social que reina en su época.

Reafirma Segura en su obra (piezas teatrales y cuadros) y en su producción epistolar que su propósito fundamental ha sido el de "... corregir ciertos abusos que se notan en nuestra sociedad". ⁸ La esencia de su razonamiento es francamente moralizadora. Difiere Segura de la conducta de Pardo respecto a los cambios sociales tan-

⁶ Sánchez, *El Señor Segura*, pág. 48, señala 1839 como el año en que Segura comenzara a escribir para los periódicos. Cornejo Polar menciona los escritos de Segura en *La Bolsa* (1841) y *El Cometa* (1841-42). Las referencias a los artículos de Segura en este capítulo son todas de esta edición, publicada por Jorge Cornejo Polar. Manuel Ascencio Segura. *Artículos de costumbres* (Lima, 1968), pág. 14.

⁷ Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú*, 5ta ed. (Lima, 1963), II, pág. 628.

⁸ Jorge Cornejo Polar, *Sobre Segura*, pág. 60, documenta lo dicho por Segura en "Una Misa Nueva", en una carta enviada a Ramón Rojas y Cañas; y en el cuadro "Una visita", reproduce lo afirmado por Segura en el acto III, escena II, de "La Saya y el Manto", en donde Segura afirma que sus obras tienen "el exclusivo obieto de corregir nuestros vicios y ensalzar nuestros talentos". Segura, *Artículos de costumbres*, págs. 8-9.

to en la naturaleza de su perspectiva como en la clase de cambios que quisiera ver llevados a cabo. A Segura no le inquietan tanto las reformas éticas o estéticas como aquellas que corrijen las lastimosas costumbres diarias de su país. Su crítica hace hincapié en los vicios de tipo familiar y personal — "... los desajustes familiares, la exagerada intromisión de los padres en los asuntos de los hijos, la maledicencia y la murmuración, el fariseísmo religioso, etc." ⁹ A la inversa de Pardo, la plática de Segura es aquella de la "civilidad rudimentaria"; ¹⁰ no le fastidia sobremanera ni trata de evitar "lo cursi" como lo hace Ramón de Mesonero Romanos, ni se preocupa tampoco con mantener el *buen gusto* por el que Pardo tanto se afana. Como acertadamente ha señalado Jorge Cornejo Polar "la intención de corrección social absorbe la atención del literato sobre los valores estéticos". ¹¹ Ni a Segura le interesa cambiar los gustos literarios de los peruanos de su tiempo, ni los cambios que propone son tan radicales que conlleven la modificación de raíz de las estructuras sociales. Cornejo Polar señala también que Segura "defiende el orden social a condición de suprimir tales o cuales fallas o reajustar uno que otro de sus goznes". ¹² Este postulado está en consonancia directa con el escaso análisis de Segura acerca de las causas de los males y el fracaso del país, para brindarnos un lúcido modelo a seguir en el intercambio.

Al igual que sus contemporáneos, los costumbristas peninsulares, Segura se preocupa por la imagen que se formen de su país los extranjeros. En su cuadro "Una carta" expone que su propósito al escribir es "evitar al mismo tiempo que se creyera en Europa que el siglo XIX aún no había entrado en nosotros". ¹³ No le preocupa tanto a Segura el provincialismo de sus coterráneos y su imitación de desviadas costumbres importadas, como la falta de orgullo patrio que muestran. Luis Alberto Sánchez cree que este factor es el estímulo que impulsa a Segura a escribir y que el escritor pensaba "que el nacionalismo debía ser reforzado; de que la literatura te-

9 Cornejo Polar, *Sobre Segura*, pág. 64.

10 Rafael de la Fuente Benavides, "Segura", *Mercurio Peruano*, (Lima, Setiembre 1942), pág. 499.

11 Cornejo Polar, *Sobre Segura*, pág. 62.

12 Cornejo Polar, "Estudio Preliminar", *Artículos de costumbres*, pág. 13.

13 Segura, "Una carta", *Artículos de costumbres*, pág. 75.

nía como fin principalísimo contribuir a la moralización del país".¹⁴ El mismo Segura dice por boca de uno de sus personajes en el cuadro "Los viejos": "La falta de amor patrio y de espíritu público es el origen exclusivo de nuestros males y esta es otra de las realidades de la época".¹⁵

Segura se preocupa por la dominación extranjera que percibe en el Perú de su época. En "Siempre soy quien capitula" Segura hace un parangón entre la situación caótica existente en su propia casa y la del Perú y dice: "debo advertir que mi casa es como cierto país del mundo en donde todos mandan menos sus dueños".¹⁶ En el cuadro titulado "El té y la mazamorra" hace una sátira de la ingerencia extranjera a través del personaje de Mr. Morris. El tal Mr. Morris confiesa que el mejor momento del gobierno peruano fue durante la administración de Santa Cruz ya que en ese tiempo sus líderes se dejaban guiar por la opinión extranjera.¹⁷

Factor importante de la crítica de Segura es el énfasis que éste hace sobre ciertos vicios del Perú contemporáneo. En "La señora y los borricos" satiriza la falta de eficacia de los funcionarios de gobierno en un cuadro que recuerda aquel famoso de Larra "Vuelva usted mañana".¹⁸ En "Un paseo al puente" recrea una conversación entre dos militares, uno soldado raso, veterano de varias contiendas que no ha recibido distinciones ni aumentos de sueldo, y otro que ha sido ascendido gracias a la buena suerte y sobre todo a sus buenas conexiones.¹⁹ El ataque a la gente frívola que asiste a los debates políticos por pasatiempo aparece en "Siempre soy quien capitula",²⁰ y en "Las exequias" dibuja la ignorancia de los limeños que, desconociendo el latín, creen que lo escrito en dicha lengua no es otra cosa que español mal deletreado.²¹

Otros dos propósitos, caros también al interés de los autores costumbristas, estimulan la creación de Segura: el acatamiento

14 Sánchez, *El Señor Segura*, pág. 70.

15 Segura, "Los viejos", op. cit., pág. 134.

16 Segura, "Siempre soy quien capitula", op. cit., pág. 28.

17 Segura, "El té y la mazamorra", op. cit., págs. 59-60.

18 Segura, "La Señora y los borricos", op. cit., pág. 147.

19 Segura, "Un paseo al puente", op. cit., pág. 113.

20 Segura, "Siempre soy quien capitula", op. cit., pág. 27.

21 Segura, "Las exequias", op. cit., pág. 70.

de los cánones de la moda literaria establecida, por un lado, y por otro el deseo genuino de recoger el acontecer social de la época que le ha tocado vivir. La obra de españoles como Larra, Mesonero y Modesto Lafuente era tan leída y gustada en Lima como en cualquiera otra capital importante de las nuevas repúblicas ibero-americanas. Al concebir cuadros Segura sigue una moda literaria bien difundida en su tiempo;²² al proponerse acumular en éstos la conducta social de su medio ambiente también evidencia propósitos afines al costumbrismo de la época; ambas características en Segura son tanto el resultado de un profundo y consciente deseo de estudiar las nacientes clases medias como también consecuencia de la tradición científicista del siglo XIX. Ya los críticos han anotado el aporte de Segura a la documentación histórico-social de la Lima de entonces. En consonancia escribe Garland Roel, "... bastaría con leer cogiendo al azar cualquier artículo de Segura, para formarse un criterio exacto de lo que eran por los años de 1840 las costumbres y los usos de Lima. Parecen, pues, esos artículos trozos arrancados a las páginas del libro de nuestra historia republicana ...".²³

Actitud y tono

La posición de Segura ante el público y ante el tema que se trae entre manos es una de entretenimiento a la vez que de tolerancia. Jorge Cornejo Polar nos dice que Segura fue "mas bien actor complacido de algunas de las costumbres enjuiciadas".²⁴ Alberto Varillas Montenegro nos indica que Segura trataba a su público "de manera familiar y amistosa".²⁵ En contrapunto con Pardo, Segura no expone ninguna idea concluyente respecto a las relaciones autor-público. Son contadas las ocasiones en que hace mención de su auditorio. En el cuadro "Una conversación" se refiere al público llamándole, en femenino, "graciosísimas lectoras";²⁶ y en "Otra visita"

22 Cornejo Polar, *Sobre Segura*, pág. 77.

23 Eduardo Garland Roel, *Manuel Ascencio Segura, sus comedias, artículos y poetas* (Lima, 1914), pág. 21; Tamayo Vargas, *Literatura del Perú*, pág. 110, afirma creer que el principal propósito de Segura fue "El recogimiento de temas nacionales, el retrato de la clase media".

24 Cornejo Polar, *Sobre Segura*, pág. 67.

25 Alberto Varillas Montenegro, *Felipe Pardo y Aliaga*, pág. 59.

26 Segura, "Conversación", *op. cit.*, pág. 44.

le llama "cristiano, católico y apostólico".²⁷ Eduardo Garland Roel ha dicho que Segura, en su estimación, escribía exclusivamente para un público limeño.²⁸ Segura nunca elaboró teorías acerca de las características de sus lectores ni de su relación con ningún otro tipo de público.

Segura es un excelente ejemplo del autor involucrado en su obra, y, como tal, hace buen uso del pronombre de primera persona. La presencia del autor inmiscuído en su propia creación fue una característica común al escritor costumbrista, y en Segura se convierte en rasgo abrumadoramente dominante. Su posición a través de todos sus cuadros es la del autor inmerso en el contexto temático, posición evidenciada a través de las varias maneras de comentar los diversos diálogos y de sus conclusiones.

El tono general de la obra de Segura no es de sarcasmo y desengaño sino de humor benigno. Como indica Luis Alberto Sánchez, en Segura "nada revela acritud sino travesura y a veces ironía. No era el espíritu de Manuel Ascencio propicio al sarcasmo sino al juego . . ." ²⁹ Nos revela Segura la naturaleza de su situación social a través de las diferentes tonalidades que usa para referirse a los diferentes grupos que integran su sociedad. Sánchez nos deja ver cómo Segura "con respecto a las autoridades constituidas parece que fue más bien respetuoso".³⁰ Un buen ejemplo de lo dicho es el tono adoptado en su cuadro "Policía". En él hace uso Segura del falso elogio con propósitos satíricos. Elogia la basura en las calles, la falta de orden y el poco respeto por el prójimo al mismo tiempo que asegura que "en Londres, en París, en Madrid, ya se deja entender fácilmente el cómo se podría hacer adelantos en este punto; pero en Lima . . . en Lima ya no hay que pensar en eso; y la razón es, porque hemos llegado al colmo . . . de la perfección".³¹ En amplio contraste con Segura, Pardo y Aliaga — mucho más seguro de su situación social — apela a una forma de ataque directo en "Opera y nacionalismo".

27 Segura, "Otra visita", op. cit., pág. 37.

28 Eduardo Garland Roel, pág. 24.

29 L. A. Sánchez, *El Señor Segura*, pág. 79.

30 Sánchez, pág. 99.

31 Segura, "Policía", op. cit., pág. 137.

Punto de vista

Mediante el uso de varias técnicas, a saber: intromisión del yo del autor en la obra, alternancia de primera y tercera personas, forma dialogal y niveles diversos de estructuras narrativas, Segura nos presenta sus propias opiniones y un panorama bastante nítido de su clase social. Sobre todo, y a través del punto de vista asumido, triunfa en obtener el fin deseado por los costumbristas: hacer interesantes las cosas cotidianas. Eduardo Garland Roel nos describe este proceso: "(Segura) hace revivir, por decirlo así, la vida y el movimiento cotidiano de la Lima de su tiempo, y armoniza entonces mágicamente la relación cansada y monótona de los hechos, hábitos y costumbres rutinarios con la literatura misma; para ello se sirve de las ricas dotes de su imaginación y fantasía y alcanza la verdadera idealización de lo real, y en consecuencia, la confusión de ambos elementos y el embellecimiento de la realidad".³²

Es Segura mismo quien asume el papel del viejo en "Los viejos" para presentarnos sus opiniones de los cambios que se han llevado a cabo en el Perú desde la independencia. Por boca de uno de los viejos personajes compara la etapa de la colonia con el tiempo presente y pone de relieve el desorden en el ambiente, la presencia del imperialismo europeo, la falta de gobierno y el pobrísimo sistema educativo que caracteriza a la república.³³ Al interpretar al viejo personaje su autor se encuentra libre para criticar cuanto le venga en gana, justificando sus palabras como algo escuchado en alguna ocasión. Escudándose en los puntos de vista de generaciones pasadas, se apropia de la credibilidad que conlleva el haber experimentado en carne propia un orden político y social anterior, al mismo tiempo que adquiere un cúmulo de referencias útiles, basadas en la experiencia, con las cuales juzgar el presente.

Otro personaje que le gusta encarnar a Segura es el del autor deliberadamente tonto y ridículo. Comienza algunos de sus cuadros presentándose como perezoso, dominado por su mujer o pretencioso. Con este artificio Segura puede libremente satirizar algunos de los

³² Garland Roel, págs. 20-21.

³³ Segura, "Los viejos", op. cit., págs. 132-133.

individuos que poseen estas características al mismo tiempo que el recurso sirve también de antídoto a la constante aparición del autor-comentarista de la que tanto gusta Segura.

La ausencia de una trama extensa en el cuadro limita el número de situaciones en las que los personajes, a través de palabras o acciones, pueden presentar la ideología del autor. Para brindarnos mayor variedad e interés narrativo, Segura introduce sus diferentes "personas" permitiéndonos, mediante el uso de este recurso, un más claro conocimiento de sus propias ideas. Ejemplo de ello lo tenemos en el ya mencionado uso del pronombre de primera persona. Al comentar sus críticos sobre estas apariciones algunos han considerado que el recurso debilita el estilo de Segura,³⁴ mientras que otros, entre ellos Jorge Cornejo Polar, le ven como recurso esencialísimo y sumamente ligado a la acción narrativa de los cuadros.³⁵ En el ya mencionado "Siempre soy quien capitula" Segura juega con este recurso, primero presentado a su mujer y describiéndola en primera persona del singular, luego en tercera persona, para luego reproducir uno de los monólogos de este personaje y terminar con unos comentarios pertinentes, nuevamente en tercera persona.³⁶ El lector percibe toda la personalidad del personaje a través de estos diversos enfoques y cambios de perspectiva, al mismo tiempo que su autor se sirve de todo ello para reiterar sus ideas. En "Me voy al Callao", al describir una disputa con su mujer, comienza en forma dialogada y luego la resume y hace comentarios dispersos usando el ya señalado recurso pronominal.³⁷ También en el cuadro "Una carta" se inmiscuye el autor comenzando con la acostumbrada aparición del yo en forma de comentarios y luego, para no abandonar tan caro recurso, introduce el pretexto de dictar una carta para de esa manera continuar disfrutando de la presencia del autor dentro del texto.³⁸

En los cuadros de Segura estos cambios de perspectiva y puntos de vista ayudan a contrarrestar la limitada acción y la brevedad del texto creando a un tiempo dos niveles de narración, recurso que otorga profundidad a la obra. Ejemplos de esto se encuentran en sus

34 Tauro, *Elementos de literatura peruana*, pág. 78.

35 Cornejo Polar, *Sobre Segura*, pág. 73.

37 Segura, "Me voy al Callao", op. cit., págs. 20-21.

38 Segura, "Una carta", op. cit., pág. 74.

cuadros "Las exequias" y "Otra visita". En el primero este juego narrativo se manifiesta a través de los cambios en las personas verbales: la primera persona del singular se convierte en forma dialogada (entre autor y visitante) y más tarde, cuando la narración queda a cargo del visitante, éste expone todo un diálogo que dice haber escuchado fuera de la iglesia.³⁹ En el segundo cuadro, Segura también crea niveles de narración: sus personajes entablan una conversación acerca de otro cuadro en el que han aparecido previamente y preguntan al autor si éste tiene la intención de publicar dicho diálogo.⁴⁰

Dijimos anteriormente que Segura trae al género los puntos de vista de un nuevo grupo social, la naciente clase media limeña.⁴¹ Segura descende de una familia provinciana radicada en Lima que Luis Alberto Sánchez clasificó como "señores de cuchillo, aunque no de horca".⁴² En Lima Segura llega a ser primero capitán del ejército y luego desempeña un humilde cargo burocrático en el Ministerio de Hacienda.⁴³ El grupo social que pinta en sus cuadros es un grupo entre dos aguas que posee características tanto de la clase baja como de la alta. Como indica José de la Riva Agüero, nuestro autor trata de dibujar "... aquella parte de la clase media que con el pueblo confina; y que participa de su carácter y aficiones".⁴⁴ Segura aprovecha su familiaridad con este grupo social para exponer los problemas por los que atraviesa dicho grupo o, con opuesta actitud, para satirizar a aquellos integrantes del mencionado grupo que, a través de prebendas gubernamentales o militares, han escalado posiciones de alto rango y disfrutan de una envidiable situación económica. Cuando el criado Bartolo en el cuadro "No hay peor calilla que ser pobre"⁴⁵ describe la costumbre llamada de "salir compadre", vale decir, de corresponder a un regalo sencillo con un regalo mucho mejor, está

39 Segura, "Las exequias", op. cit., págs. 66-68.

40 Segura, "Otra visita", op. cit., pág. 40.

41 Los críticos afirman que Segura retrata los usos de la clase media pero sólo algunos de ellos especifica claramente cómo entienden el término "clase media". Para estos diferentes puntos de vista, ver Tamayo Vargas, pág. 110; Cornejo Polar, *Sobre Segura*, pág. 27. Alberto Tauro, *Elementos de literatura Peruana*, pág. 76.

42 Luis Alberto Sánchez, *El Señor Segura*, pág. 14.

43 Tauro, *Elementos de literatura peruana*, pág. 76. Basadre, *Historia de la República*, Tomo II, pág. 627.

44 José de la Riva Agüero, *Carácter de la literatura del Perú*, pág. 131.

45 Segura, "No hay peor calilla que ser pobre", op. cit., pág. 93.

satirizando, desde una perspectiva limítrofe, las aspiraciones de una clase media que se impone tales modalidades. En "Bernardino Rojas" Segura nos reconstruye un evento político, nuevamente desde la perspectiva de su criado Bartolo y más tarde citando párrafos entresacados del diario "El Comercio",⁴⁶ dándonos así dos recuentos del mismo. El autor, a través del criado Bartolo, está haciendo uso de la tradicional figura del tonto o idiota que con sus desconcertantes parrafadas no hace otra cosa que ir exponiendo la verdad de los hechos.

La fidelidad de la mujer casada con su esposo cobra, en los cuadros de Segura, un interés primordial, y llega a ser algo así como un criterio *sine qua non* para ser categorizado dentro de este sector medio de la sociedad. Usando una vez más el recurso de la perspectiva del autor, en "Me voy al Callao" Segura nos deja saber, al referirse a su esposa: "Hinchado como un pavo me tenía la posesión de una alhaja tan valiosa, y no la hubiera cambiado, ni por una presidencia..."⁴⁷ y añade, "sea dicho en justicia, creo prudentemente que no ha sufrido detrimento mi estatura desde que me casé, lo que es algún consuelo ciertamente para un hombre casado, y más si es pobre como yo".⁴⁸ También en "Siempre soy quien capitula" nos dice de su mujer: "... no me ha sido infiel nunca o lo menos no he tenido noticia de que lo haya sido; que es a todo lo que puede aspirar un hombre de mi estado, si quiere vivir tranquilo en esta parte".⁴⁹

Acción y tiempo

En los cuadros de Segura, como en la mayoría de los cuadros de costumbres, la acción es mínima y gran parte de ella se desenvuelve en los diálogos, mediante preguntas y respuestas. Un orden ideal basado en la armonía de las relaciones familiares se ve alterado de súbito, y la actividad resultante de este resquebrajamiento del *status quo* ha de reflejarse en escenas de una frenética acción.

La trama se apoya generalmente en eventos que sólo involucran

46 Segura, "Bernardino Rojas", op. cit., págs. 82-89.

47 Segura, "Me voy al Callao", op. cit., pág. 18.

48 Segura, "Me voy al Callao", págs. 17-18.

49 Segura, "Siempre soy quien capitula", op. cit., pág. 23.

a un número limitado de participantes. En cuadros como "Siempre soy quien capitula" y "Me voy al Callao" la acción se desarrolla alrededor de los intentos de una mujer que trata de convencer a su marido de que debe llevarla de vacaciones veraniegas. En "Una visita" y en "Otra visita" el tema se centra en la visita a algunas muchachas. En "Una conversación" dos mujeres conversan sobre la posibilidad de entrar al Palacio del Congreso, afuera del cual se encuentran, y ver lo que allí acontece.

La falta de acción narrativa es sustituida a veces por la descripción de una exorbitante acción física en el comportamiento de los personajes: en "Siempre soy quien capitula" la cólera e indignación de la esposa mantienen el interés de los lectores y la repetición de verbos de acción ayuda al efecto deseado: *tiró, se tiró, dio la pataleta, empezó a repartir trompadas y puntapiés*, y luego dice: "Los criados corrían de aquí para allí, trayendo agua, espíritus, y qué se yo".⁵⁰ Este movimiento narrativo y estos verbos son mucho más efectivos que una descripción directa; técnica que también nos recuerda aquella de Pardo al describir la acción que rodea los preparativos de Goyito en el cuadro "Un viaje". Esta actividad aparecerá también en muchas de las piezas teatrales de Segura.

Fiel al énfasis que pone el cuadro de costumbres en situaciones actuales, la mayoría de los cuadros de Segura se desarrollan en el presente. Cuando se refiere al pasado sólo lo hace teniendo en mente ciertos deliberados efectos temáticos y estilísticos. En "Los viejos" el tranquilo transcurso del pasado se trae a colación para compararlo con la situación caótica del desenfrenado presente.⁵¹ En otros cuadros, y con técnica que anticipa la del cine actual, Segura emplea el pasado inmediato y el futuro para mantener la atención del lector usando referencias históricas y también visiones del futuro. El cuadro "Los carnavales" comienza con una referencia al día de ayer, momento en el que tiene lugar el acontecimiento que se describe.⁵² Luego nos habla de lo que pasa cuando va a un paseo de carnaval acompañado de un amigo, y luego anticipa el final de los acontecimientos del día: "llegamos en un abrir y cerrar de ojos

50 Segura, "Siempre soy quien capitula", pág. 28.

51 Segura, "Los viejos", op. cit., pág. 130.

52 Segura, "Los carnavales", op. cit., pág. 123.

a la casa o castillo, que por tal la bauticé. después que me sucedió lo que sabrá quien se tome la molestia de leer este artículo hasta su fin".⁵³

Lenguaje

Muchas de las técnicas empleadas por Segura en sus cuadros son comunes a los escritores costumbristas hispanos, a saber: repeticiones y *crescendos*, contrastes, relevancia de detalles externos, uso de voces locales y expresiones idiomáticas peruanas, párrafos introductorios importantes y descripciones de acciones mediante escenas repletas de verbos modales activos. A las técnicas más usuales, Segura añade otras de su preferencia: uso del diálogo en lugar de descripciones manifiestas, ahorro de lemas y proverbios significativos y un sistema diferente de utilizar la lengua vernácula; todo ello separa su estilo del de los costumbristas de su tiempo.

Segura hace uso frecuente de oraciones introductorias de gran significación, pero no se recrea tanto como sus contemporáneos en comenzar sus cuadros con proverbios, lemas o títulos sugestivos. Los párrafos iniciales de sus cuadros comúnmente ejemplifican la idea principal del asunto que se propone tratar o, también, establecen el ambiente satírico que prevalecerá. En "Las calles de Lima" se abre el cuadro con presupuestos específicos que expresan su idea central acerca de la función que cumplen las calles limeñas. Dice: "Nadie puede dudar que las calles desde la más remota antigüedad han sido hechas para el desahogo, para la comodidad y para la distracción y entretenimiento de los vecinos de las poblaciones".⁵⁴ El cuadro "Los carnavales" comienza con la declaración siguiente: "Recostado sobre un sofá, o mejor diré, sobre una mala banca que tengo en mi cuarto, pensaba el día de ayer sobre la desigualdad de fortuna, entre los hombres, y sobre las vicisitudes de la vida".⁵⁵ A continuación pasa a describir la escena carnavalesca: el pobre e ingenuo autor va con un amigo a visitar a algunas amigas para empapar-

53 Segura, "Los carnavales", pág. 125.

54 Segura, "Las calles de Lima", op. cit., pág. 143.

55 Segura, "Los carnavales", op. cit., pág. 123.

las con agua, como dispone la costumbre en Lima durante estos festejos y, sin sospecharlo siquiera, es él mismo quien termina mojado hasta los huesos. La seriedad de sus declaraciones iniciales no sólo conducen al núcleo temático principal (accidentes que ocurren durante los carnavales) sino que producen un efecto cómico mediante el contraste entre la seriedad tonal y el trivial y divertido incidente que se describe.

Las expresiones coloquiales peruanas crean una importante atmósfera localista en los bocetos costumbristas de Segura, circunscriben desarrollos en la acción entre sus personajes y las satirizan. Jean Franco ha señalado el uso que hace Segura de expresiones locales para reflejar actitudes localistas.⁵⁶ Enrique Anderson Imbert estima que los peruanismos en Segura poseen una onda muy positiva y "cumplen una función de simpatía criolla".⁵⁷ En diálogo entre el autor y su esposa en el cuadro "Me voy al Callao" los coloquialismos: *el que quiere celeste que le cueste; no da el que puede sino el que quiere; y lo dicho, dicho* sirven de estímulo en la pelea entre los cónyuges y sintetizan las ideas de Julieta.⁵⁸ La consiguiente rendición del esposo a los deseos de su mujer se expresan magistralmente al decir: "¡Hombres! ¡Hombres!, mientras más viejos más muchachos".⁵⁹ En "Bartolo me saca de apuros", el autor hace que Bartolo discuta el motivo por el cual se le llama al delegado de Ecuador en Lima "Ño Canto de Flores". Utilizar la abreviatura coloquial *ño, señor*, junto a la explicación de Bartolo hace que la sátira cobre mayor fuerza expresiva al llamar al satirizado "un numerito con un jardín".⁶⁰ En el cuadro ya mencionado "Yo converso con Bartolo", Segura usa expresiones como *hecho a machote*,⁶¹ giro que resulta ser el incentivo para que el sirviente explique con detalles lo que la expresión significa. Conminado por su señor, Bartolo comienza la explicación y se desarrolla una escena en la que los patriotas peruanos son comparados con aquellos otros peruanos que, sin siquiera protestar, permiten que los extranjeros invadan su país.

56 Franco, pág. 68.

57 Anderson Imbert, pág. 111.

58 Segura, "Me voy al Callao", op. cit., pág. 20.

59 Segura, *ibid.*, pág. 21.

60 Segura, "Bartolo me saca de apuros", op. cit., pág. 97.

61 Segura, "Yo converso con Bartolo", op. cit., pág. 109.

A veces Segura hace uso de metáforas poéticas en sus cuadros en prosa para hacer hincapié en una asociación satírica de ideas. Compara su situación anterior de amante donjuanesco con un barco sin destino y completa la metáfora usando un juego de palabras con la expresión "soy casado y velado".⁶² El calificativo *velado* alude aquí al barco de vela azotado por los vientos en todas las direcciones, un tanto al garete y sin rumbo fijo, al mismo tiempo que alude a las velas del desposorio, sentido real del dicho en cuestión. Como *velar* también es propio de los funerales, se logra una doble ironía: el hombre al casarse muere ya que pierde toda su libertad.

En sus cuadros adquirieren magnitud los detalles a veces más insignificantes y cotidianos. Sírvanos de muestra la enumeración que hace en "Una misa nueva"⁶³ de los alimentos que han de obsequiarse a los invitados durante la fiesta de bienvenida al nuevo sacerdote. La larga lista de manjares deviene parodia de la letanía eclesiástica que, en su primera misa, pronunciará el clérigo, y nos sugiere más las motivaciones físicas, como la glotonería, que las espirituales. Dos bebidas tradicionales cobran un sentido simbólico en el cuadro "El té y la mazamorra"⁶⁴; el té, de un lado, representando lo nuevo y foráneo y la "chicha de mazamorra" peruana representa lo rancio y autóctono. Así, Don Antonio, seguidor de costumbres extranjeras, beberá el primero y Doña Rosita, peruanísima, beberá lo segundo. Contrastando con ambas bebidas aparece el chocolate, bebida de mayor consumo entre los componentes de una generación anterior.

Otras técnicas muy gustadas por los costumbristas son las de la repetición y el contraste; Segura las emplea de manera habitual para rellenar sus escenas de movimiento y energía vital, además de contribuir con ellas a esclarecer sus preocupaciones temáticas. En el cuadro "Policía" una escena caótica es concebida mediante la repetición de verbos que denotan una gran actividad (*cae un cohete, cae otro por allá, revienta, etc.*)⁶⁵ tanto al principio como al final del cuadro, donde se suceden sustantivos y verbos de índole seme-

62 Segura, "Me voy al Callao", op. cit., pág. 17.

63 Segura, "Una misa nueva", op. cit., pág. 156.

64 Segura, "El té y la mazamorra", op. cit., págs. 58-59.

65 Segura, "Policía", op. cit., pág. 141.

jante: *repiques, gritería, silbidos*, y los gerundios, *tomando, echándose, metiéndose*, etc.⁶⁶ En "El carnaval" nos trae una lista de sustantivos con sus indicadores modales: *los muchachos, los loros, los perritos, las niñas, las zambas, las negras*, etc. que ponen de relieve el ataque masivo de los diversos personajes con los que se enfrenta el indefenso visitante. Haciendo uso también del recuerdo repetitivo concluye la escena con el metralleo de verbos activos: *volvieron a mojarnos, nos pintaron, nos embarraron, nos emplumaron, y nos pasearon*.⁶⁷ Este uso repetido de una estructura verbal en la oración asegura, dentro del estilo y los recursos lingüísticos, el mensaje de la acción y pone de manifiesto la estrecha relación entre contenido temático y lengua que se propone lograr el autor.

El recurso de repetición es usado a veces por Segura poniendo énfasis en partes semejantes de una oración y en la reestructuración de la frase. Ejemplo de ello lo tenemos en el cuadro anteriormente citado "El té y la mazamorra", cuando pone en boca de varios niños una oración con patrones sintácticos diferentes. "Mamá, decía uno, yo quiero mazamorra; yo quiero mazamorra, mamá, decía otro; ¿a mí no me das, mamá, mazamorra? exclamaba el tercero; y el cuarto repetía ¿y para mí no hay mazamorra, mamá?"⁶⁸ Al insistir en la misma inquisitorial pregunta, cada una en sintaxis distinta, Segura crea la impresión casi visual de un grupo de niños que hablan a la vez sin siquiera escucharse a sí mismos, dentro de un plano narrativo muy efectivo.

Segura se sirve de contrastes lingüísticos con dos propósitos: para mofarse de la realidad a la que hace alusión y para contrastar esta misma realidad con las costumbres de otros países. Le vemos comparar el falso y florido lenguaje de las despedidas durante las pompas fúnebres con la llana y poco gloriosa realidad de la vida que vivió el difunto. En el cuadro "Dios te guarde del día de las alabanzas", un visitante pide al autor que escriba una semblanza de un difunto. Segura logra un efecto cómico en la reacción del visitante ante los *clisés* y retórica al uso empleada por los periódicos cuando se les hace tales encargos. El visitante se sobrepone de su

66 Segura, "Policía", pág. 142.

67 Segura, "El carnaval", op. cit., pág. 122.

68 Segura, "El té y la mazamorra", op. cit., pág. 64.

sorpresa cuando el autor de la semblanza le aclara: "Esté usted entendido, señor Don Alvaro, . . . que necrología quiere decir hacer lo blanco negro y lo negro blanco".⁶⁹ En el cuadro "El carnaval" se compara la costumbre limeña de mojarse mutuamente durante estas festividades con la de otros países que tienen por mejor costumbre la de organizar grandes bailes.⁷⁰ Queda muy clara la implicación: otros países optan por utilizar medios menos violentos para deshacerse de las energías que no podrán ser utilizadas durante la cuaresma.

Caracterización

En sus cuadros Segura crea una tipología especial que sirve a sus propósitos de tres maneras: dar cierta unidad al género con la reaparición de los mismos personajes en diferentes cuadros; brindar más interés narrativo que el tradicionalmente dado por la trama y servir de símbolos concretos para la crítica social que se propone nuestro autor. El uso de adjetivos calificativos, patronímicos significativos y planos contrastantes crea tipos que, sin perder su humanidad, son menos reales que los personajes de Pardo pero mucho más representativos de la tipología social de mediados de siglo en Lima.

Los personajes creados por Segura ofrecen, diacrónica y sincrónicamente, una mayor unidad al conjunto de sus cuadros como resultado inmediato de estas mismas reapariciones. Bartolo, el criado va desarrollando su personalidad a través de los papeles que representa en cuatro cuadros consecutivos: "Bernardino Rojas", "No hay peor calilla que ser pobre", "Bartolo me saca de apuros", y "Yo converso con Bartolo". Don Antonio y Doña Rosita aparecen primero en "El té y la mazamorra", para luego reaparecer en "Un paseo al puente", donde nos hace recordar Segura sus previas apariciones y la caótica escena con que concluye aquel primer cuadro. Termina su comentario con una descripción del gobierno peruano de su época, a cuyos integrantes llama "hombres muy mazamorreros (es decir muy afectos a hacer mazamorras) ocupando destinos. . ."⁷¹

69 Segura, "Dios te guarde del día de las alabanzas", op. cit., pág. 57.

70 Segura, "El carnaval", op. cit., pág. 120.

El personaje de Don Serafín toma parte en los diálogos de "Las exequias" pero su caracterización está mucho más lograda en "El carnaval". En esta primera aparición Don Serafín existe sólo como pretexto para introducir un diálogo que ha escuchado, pero en "El carnaval" ya se le dibuja mejor y le vemos caracterizando al joven *dandy* que intenta, de acuerdo con la tradición carnavalesca limeña, mojar de pies a cabeza a las jovencitas que visita.

A diferencia de Pardo, Segura no plasma sus personajes prestando comportamientos o indiosincracias de individuos reales; en cambio, desarrolla arquetipos sociales concentrando su atención en uno o dos rasgos tipificadores de una personalidad dada. Rafael de la Fuente Benavides subraya lo dicho cuando afirma que el universo literario de Segura "... no es la humanidad en la suma de su complejidad, sino en la copia de sus elementos. No es fragua, sino retablo".⁷² Sus personajes van experimentando cierto crecimiento durante el desarrollo de la trama, pero están allí principalmente para representar un tipo social o presentar una tesis asignada de antemano por su autor; muy al margen queda la recreación en el cuadro de un personaje real de carne y hueso. En "Me voy al Callao", el personaje de la esposa del autor cambia drásticamente de personalidad; la amante y hacendosa mujer deviene esposa gastadora y callejera. Ni antes ni después resulta verosímil su caracterización, sobre todo si la comparamos con el personaje de Goyito en el cuadro "Un viaje" de Pardo y Aliaga. La esposa en el cuadro de Segura existe en relación directa con la idea que le dio vida, personificando un doble con estereotipo: primero el de la buena esposa y luego el de la que no lo es.

Algunos críticos han observado cierta carencia de universalidad en los personajes de Segura y señalan que sus cuadros reflejan tipos humanos limeños en vez de tipos universales.⁷³ Un exámen profundo de los diversos personajes que integran sus cuadros, sin embargo, pone de relieve características y rasgos que fácilmente pueden ser localizados en cualquier ciudad hispanoamericana de media-

71 Segura, "Un paseo al puente", op. cit., 112.

72 Fuente Benavides, "Segura", pág. 494.

73 Riva Agüero, págs. 130-132; Garland Roel, pág. 32.

dos de siglo XIX: la mujer frívola, los criados locuaces y parlanchines, los burócratas y empleados deshonestos del gobierno, etc. El limeñismo de estos personajes es sólo lingüístico (ya hemos visto el uso de expresiones coloquiales con que adornan su lengua), geográfico, cuando se refieren a lugares conocidos, o histórico, cuando mencionan circunstancias del pasado del Perú.

El uso de nombres apropiados es buen artificio muy usado por los costumbristas y, en el caso de Segura, le ayuda a caracterizar rápidamente a sus personajes. Son nombres significativos tanto dentro de un contexto literario como de uno folklórico o psicológico. En "Una visita"⁷⁴ los nombres de Doña Goyita y de Doña Escolástica son nombres del repertorio literario de Pardo y Aliaga dejándonos ver de inmediato y a través de ellos los rasgos psicológicos que acompañan tanto a éstos como al Don Goyito de "Un viaje" o a Doña Escolástica del cuadro "Un paseo de Amancaes" de Pardo. En "Los viejos", los nombres de los personajes, Narciso y Pancrasio, sugieren rasgos asociados con sus respectivas condiciones y circunstancias (Pancrasio con problemas de hígado y *pancreas*, Narciso egoísta y egocéntrico). El personaje Don Cándido — en la misma obra — tiene un nombre que juega en el contraste, al ser éste un cínico completo que "nada tiene de cándido".⁷⁵

74 Segura, "Una visita", op. cit., pág. 31.

75 Segura, "Los viejos", op. cit., pág. 135.

CAPITULO VII

RAMON ROJAS Y CAÑAS — EL CUADRO COMO REFLEJO DE LA HISTORIA SOCIAL

Entre los autores que hemos estudiado, es Ramón Rojas y Cañas el menos conocido dentro y fuera de su país. Apenas si se menciona su nombre en las historias de la literatura hispanoamericana y son muy escasos los datos que poseemos de su vida y circunstancia social.¹ Su bibliografía consta de varios ensayos polémicos en materia histórica, sobre todo ensayos que giran alrededor de acontecimientos políticos de la segunda mitad del siglo XIX en el Perú. Sin embargo, su colección de cuadros "Museo de limeñadas",² único trabajo de esta categoría que se ha conservado, provee una muy valiosa información para la historia del género durante la citada época.

Sus cuadros — a diferencia de los de Segura y Pardo — son motivados por una fuerte actitud moralizante y están repletos de un propósito anticlerical. Como a Segura, le preocupan las mediocres costumbres sociales de la clase media limeña, y es en ello donde ponen énfasis sus cuadros. También como Segura, su actitud

1 Ramón Rojas y Cañas es mencionado por Emilia Romero de Valle *Diccionario manual de la literatura Peruana y materias afines* (Lima 1966), pág. 277; Maurilio Arriola Grande, *Diccionario literario del Perú, Nomenclatura por autores* (Barcelona, 1968), pág. 432-433.

2 Ramón Rojas y Cañas, citado bibliográficamente en una carta en la Biblioteca Nacional del Perú y en la obra de Sturgis Leavitt, "*Una bibliografía tentativa de la Literatura Peruana*" (Chapel Hill, 1932), pág. 31, en la cual menciona solamente un trabajo de ficción *Museo de limeñadas* (Lima, Imprenta de J. Montoya, 1853). Yo poseo una copia fotostática de la copia perteneciente a la Biblioteca del Museo Británico. Todas las referencias de este capítulo son a tal edición.

ante el público es de amistosa relación, pero, a diferencia de éste, Rojas y Cañas critica mucho más fuertemente las costumbres a las que hace referencia, poniendo de manifiesto un sentido del humor mucho menor.

Del mismo modo que sus contemporáneos costumbristas, Rojas y Cañas utiliza muchas de las técnicas del género: uso de diversos puntos de vista y perspectiva, forma dialogada, puesta en relieve de detalles aparentemente cotidianos y externos, caracterización del personaje a través del nombre que posee y preferencia por las formas lingüísticas de tipo coloquial. Se aleja, no obstante, de sus colegas anteriores por dos caminos: sus personajes se acercan mucho más a los tipos encontrados en la Península en ese período, y el uso de peruanismos en sus cuadros nace de una seria preocupación: no están allí tan sólo para decorar la obra.

Propósito

El propósito moralizador tan destacado en sus cuadros recuerda aquellos cuadros de costumbres escritos en España en la primera mitad del siglo XIX,³ y trae a la memoria la picaresca tradicional. Al igual que éstos, entre los propósitos que encierran sus cuadros están el de revelar la falta de ética profesional de algunos médicos y el de exponer las corrompidas costumbres religiosas del momento. En "Los Médicos de Lima" dibuja a un despiadado galeno que se saca de encima la emergencia de un accidentado trabajador recetándole una serie de remedios ordinarios que para nada habrán de servirle.⁴ En el mismo cuadro, describe luego a otro médico que hace creer a todos que su acaudalado paciente tiene una casi incurable enfermedad para después, al reponerse el enfermo, acreditarse el milagroso restablecimiento.

En varios cuadros, Rojas y Cañas arremete contra dos aspectos de la vida religiosa limeña que le desagradan: la superstición de un lado y del otro el materialismo y la corrupción de los clérigos. En "La procesión del encontrón" nos establece sus razones de una

3 Montgomery, *Antiguos escritores 'costumbristas' en España. 1780-1830.*

4 Rojas y Cañas, "Los médicos de Lima", págs. 44-45.

manera muy clara: "me incita el deseo de que se observe más pureza, más sublimidad en nuestras ceremonias".⁵ En otro cuadro, "Sotanas en Lima", clarifica mucho más su propósito y enumera la causa de los males de la iglesia: "sacerdotes venales, clérigos egoístas, frailes inclinados al vicio y a la orgía, monjes concupiscentes y pendencieros".⁶ Satiriza las creencias supersticiosas en su cuadro "La procesión del encontrón"; en este rito, cuando las imágenes de San Francisco y de Santo Domingo se encuentran frente a frente, se las inclina ceremoniosamente en señal de saludo. El interés por los bienes materiales que muestran la iglesia y sus clérigos es objeto de su crítica en "Las mesas religiosas". Aquí describe la costumbres de hacer que jovencitas, o sirvientas de éstas, mendiguen dinero a las puertas del templo para donarlo a la iglesia. En su prólogo afirma que él "podría probar, matemáticamente que el dogma sublime del cristianismo . . . que nuestra santa religión en ciertos países del mundo, (tal vez en Lima) es una especulación, que no solamente producen muchos reales, sino también muy buenas onzas de oro y muchas regalías".⁷

Su propósito moralizador se encamina, sin duda, a la reforma de los lastimosos vicios cotidianos de la vida limeña. Razona y justifica su feroz crítica alegando que el "ridiculizar las mil pequeñas viciosas que tienen cabida en nuestra sociedad, es darle una muestra de simpatía — Todo esto es amor a Lima, porque esto indica que el escritor quisiera verla limpia y esenta de lunares".⁸ A diferencia de Pardo, Rojas y Cañas no analiza la causa real de estos vicios ni tampoco sugiere formas opuestas de conducta; se limita, casi exclusivamente, a mostrar a sus contemporáneos que su encantadora ciudad "esta pegada a la rutina, a la vulgaridad, y á las costumbres amaneradas".⁹ Estos defectos son en muchas ocasiones síntoma común a cualquier estancada ciudad hispanoamericana de ese momento. Por encima de todos los males muestra al lector la obsesión limeña de la época: fachada y apariencia. En el cuadro

5 Rojas y Cañas, "La procesión del encontrón", págs. 41-42.

6 Rojas y Cañas, "Sotanas en Lima", pág. 119.

7 Rojas y Cañas, "Las mesas religiosas", pág. 119.

8 Rojas y Cañas, "Parte seria", *Museo de limeñadas*, pág. 21.

9 Rojas y Cañas, "Los apodos", pág. 73.

"Le daré de patadas" dibuja la supuesta valentía de los limeños quienes siempre amenazan responder al ataque de los que les retan sin nunca llegar a hacerlo.¹⁰ En "Ricarda en el teatro" hace referencia a la vanidad de una linda joven que alquila su palco en el teatro sólo para ser vista y admirada.¹¹ En "Lo sublime y lo ridículo" se mofa del deseo de algunos por distinguirse de los demás, necesidad que cuando no llega a conseguirse a través del intelecto y del trabajo, deja al hombre con una alternativa que "se hace visible por medio del ridículo".¹²

El destacarse en sociedad hace que los limeños se entreguen a lastimosos vicios. En el cuadro "No es menester comprar sombreros en las sombrererías", hace alusión a la odiosa costumbre de cambiar el sombrero propio por uno mejor de otra persona cuando, al despedirse en una fiesta, se recoge el sombrero de la percha.¹³ Jocosamente apunta Rojas y Cañas que los invitados deben tener muy en cuenta el no dejar la fiesta los últimos so pena de salir con el peor de los sombreros. Desentenderse o pasar por alto los saludos es otra de las poses del momento para crearse un nivel social encumbrado y atraer la atención de los vecinos; esta crítica aparece en "Saludos y despedidas" donde compara tal nefasta costumbre con la correspondiente en "las ciudades cultas del universo", donde los ciudadanos responden al saludo inclusive de personas que no conocen y a las que nunca han sido presentados.¹⁴ En "Los preguntones" se burla de individuos que no pueden tener una conversación a base de preguntas, e inclusive, cuando son interpelados, responden en forma de otra pregunta.¹⁵

Asunto central de su crítica es el tremendo provincialismo que tanto él como Felipe Pardo y Aliaga hallan en Lima. En el cuadro que lleva por título "Las tías y el sobrinito", nos informa de manera muy personal: "Todavía no somos más que una gran provincia con nuestros ribetes de preocupación y aldeanismo",¹⁶ y luego en otro

10 Rojas y Cañas, "Le daré de patadas", págs. 60-61.

11 Rojas y Cañas, "Ricardo en el teatro", pág. 62.

12 Rojas y Cañas, "Lo sublime y lo ridículo", pág. 65.

13 Rojas y Cañas, "No es menester comprar sombreros en las sombrererías", pág. 64.

14 Rojas y Cañas, "Saludos y despedidas", pág. 68.

15 Rojas y Cañas, "Los preguntones", pág. 121.

16 Rojas y Cañas, "Las tías y el sobrinito", pág. 95.

cuadro añade: “¿Se me querrá negar que Lima es todavía un gran pueblo con el jenio de una provincia . . . de un pueblecito de por el interior?”¹⁷ Dos aspectos en especial de este provincianismo son los que más le irritan: la falta de patrocinio a las artes y en especial a los escritores, y la tan arraigada imitación de costumbres extranjeras. Lamenta el hecho de que los limeños desprecien y critiquen a un joven que se pasa el día encerrado en su casa escribiendo, acusándole de perezoso, mientras que elogian al joven que barre los pisos de un almacén. La falta de admiración y respeto por los artistas y, por ende, por el arte, ha demostrado — según Rojas y Cañas — el atraso en que se encuentra Lima. Se refiere a esas personas cuando apunta que “por ese tenor son muchas en mi querida patria, en mi ilustrada tierra, en mi culta y progresista ciudad de Lima, que guarde Dios muchos siglos”.¹⁸ Otro claro ejemplo de actitud y mentalidad provinciana lo es para el autor aquella servil copia de costumbres importadas a la que de buen grado se someten los limeños a pesar de la explotación a la que someten al país los extranjeros. En estilo que recuerda las obras de Mesonero Romanos, se refiere a las modas en el vestir reparando en la suplantación de las modas del país por las extranjeras, lamentándose de que en el uso de las limeñas “el misterioso y hechicero manto, es reemplazado por una capota que simula un apagador de vela”.¹⁹

En actitud diametralmente opuesta a la creencia de Pardo y Aliaga, quien estima se debe seguir un modelo literario, Rojas y Cañas no cree en modelos externos sino en dejar brotar libre y espontáneamente la propia inspiración. Como dice en el prólogo a sus obras: “No tengo, pues, estilo, o por mejor decir, tengo mi estilo peculiar, característico, exclusivo”.²⁰ Por este camino se acerca a los propósitos de Segura, tanto el uno como el otro dentro de posturas un tanto oscuras e indefinidas en lo que respecta a guías o preceptores literarios, y ambos sumergidos en una mayor subjetividad expresiva; Rojas y Cañas y Segura apuntan mucho más hacia los postulados del romanticismo peninsular que hacia el predominante y rezagado

17 Rojas y Cañas, “Los apodos”, pág. 73.

18 Rojas y Cañas, “Es un aplanador, es un ocioso”, pág. 26.

19 Rojas y Cañas, “Una verdad como un templo”, pág. 127.

20 Rojas y Cañas, “Sub-Prólogo”. *Museo de limeñadas*, pág. 7.

neoclasicismo de Pardo. Su individualismo expresivo lleva a Rojas a consignar entre sus propósitos uno que no aparece entre los de Pardo o de Segura: su necesidad de dinero. En el prólogo a *Museo de limeñadas* expone categóricamente que la necesidad de ganarse la vida escribiendo viene de no haber obtenido ninguna plaza dentro del gobierno.²¹ En su cuadro "Individualidad", al referirse a las falsas razones que dan muchos para escribir señala que no son las de él, ya que su pobreza y no otra justificación le ha llevado a escribir su libro.²²

Actitud y tono

El tono que emplea Ramón Rojas y Cañas en sus cuadros es más satírico que el que usa Segura y menos duro y crítico que el de Pardo y Aliaga. La crudeza de sus ataques varía en relación con la naturaleza de los puntos a los que hace referencia: se mofa ligeramente de las jovencitas vanidosas y de los caballeros que cambian sus sombreros por otros mejores en las fiestas, pero arremete sin misericordia contra corrompidos galenos y clérigos materialistas y frívolos. La actitud que asume ante su público es, nuevamente, una intermedia entre la de Segura y la de Pardo. Muy semejante a la actitud de Segura es la íntima y familiar que pone en juego Rojas y Cañas, natural consecuencia quizás de la pequeñez geográfica de Lima de mediados de siglo XIX. Dirá :

Cuando el que escribe tiene la deliciosa satisfacción de enumerar tantos amigos: de ser conocido por casi toda la sociedad de su país de la que se conceptúa como vástago de familia, y cuando a más de esto, sólo escribe para sus tantos conocidos y amigos, bien puede permitirse la franqueza de bromear con ellos.²³

No obstante, mantiene ciertas ideas muy definidas en cuanto a la naturaleza de este público y a su relación con sus lectores. En "El desnaturalizado" afirma que cualquiera que criticara al país sería

21 Rojas y Cañas, "Prólogo", *Museo de limeñadas*, pág. 2.

22 Rojas y Cañas, "Individualidad", pág. 104.

23 Rojas y Cañas, "Contra-Prólogo", *Museo de limeñadas*, pág. 9.

tildado de falta de patriotismo.²⁴ En sus muchos cuadros con temas que involucran una crítica a la iglesia nos va dejando saber que sus pronunciamientos serán tomados como herejes cuando, todo lo contrario, su preocupación es la de purificar el ambiente y no sustituirlo por otro.

Punto de vista

La perspectiva que brinda Ramón Rojas y Cañas de la Lima de mediados de siglo XIX, es representativa de la del hombre de clase media poco satisfecho con la pobreza económica y social de las nacientes repúblicas hispanoamericanas de entonces. En su cuadro "Lima es madrastra de los limeños",²⁵ nos dice que a pesar de haber luchado en el ejército y de tener suficientes conocimientos nunca se le ha asignado ningún destino dentro del gobierno. En "Bailes en Palacio" nos comunica sus sentimientos cuando dice: "¡Gloria y honor a nuestros bailes de Palacio; y no se diga que esto sea una adulación para que me conviden al primero!"²⁶ Queda claro que para Rojas y Cañas la sociedad limeña mantiene sus jerarquías y que a pesar de la ideología democrática que trajo la independencia, quedan todavía muy delimitados los estratos sociales. En esta misma pieza citada, "Bailes en Palacio", recuerda que aún se ofrecen fiestas en varias instituciones gubernamentales a las cuales no son invitados ciertos grupos sociales. En franco contraste con las aspiraciones elitistas dentro del gobierno que mantiene Pardo y Aliaga, Rojas y Cañas es el vocero de una más amplia liberalización administrativa y social. En algunos párrafos se refiere a la aristocracia despectivamente y la reconviene diciendo:

Vosotros los que rabiáis y os rascáis con ademán furioso las apergaminadas orejas, cuando en el baile se os coloca al lado un co-tertulio, que sea un poquito más trigueño que vosotros, o que no necesite como vosotros de risarse el pelo con fierros calientes. ¡Ese tal es vuestro igual!²⁷

24 Rojas y Cañas, "El desnaturalizado", págs. 18-19.

25 Rojas y Cañas, "Lima es madrastra de los limeños", pág. 82.

26 Rojas y Cañas, "Bailes en palacio", pág. 31.

27 *Ibid.*, págs. 29-30.

También mantiene que el factor monetario es el que ha cambiado las estructuras sociales pre-independentistas: "y si me apurais mucho, afirmaré que ese tal es vuestro superior, pues valdrá diez veces más que vosotros, siempre que tenga diez onzas de oro más que vosotros".²⁸

Se sirve Rojas y Cañas del diálogo y utiliza los planos narrativos tanto para dar variedad a sus cuadros como para reiterar sus puntos de vista. Introduce el diálogo casi como notas marginales jugando casi siempre con la tercera persona del singular. En "Manongo y Matías" se acerca al tema central a través del uso de esta tercera persona. No se contenta con presentar al lector una primera versión de sus ideas sino que reproduce, en segunda instancia, un largo diálogo entre dos personajes que vuelven a exponer sus ideas del principio. En "Es un aplanador, es un ocioso", utiliza la misma técnica: el tema de la falta de consideración y respeto para con el artista joven se presenta primero en tercera persona, luego aparece reiterado en un diálogo y concluye, de nuevo, en tercera persona.²⁹ En "Porquerías y adefecios" repite el procedimiento: a la narración utilizando la tercera persona sigue el diálogo y, en ambas cosas, se presentan los mismos acontecimientos.³⁰

Tiempo

Como muchos de sus colegas costumbristas, Rojas y Cañas está interesado, de manera especial, en lo que está sucediendo en su momento. Algunos de sus cuadros llevan incluso la fecha.³¹ El pasado al que a veces hace referencia es el inmediato y aquel otro que precede al establecimiento de la república. Estas referencias al pasado cercano le sirven para dejar constancia de cómo los tiempos no han experimentado casi ningún cambio. Emplea para ello diversas técnicas: contrastes, relevancia de detalles importantes, referencias un tanto vagas a un tiempo pasado y comparación entre pasado y futuro. En el cuadro "La procesión del encontrón" se re-

28 *Ibid.*, pág. 30.

29 Rojas y Cañas, "Es un aplanador, es un ocioso", pág. 22.

30 Rojas y Cañas, "Porquerías y adefecios", pág. 34.

31 Rojas y Cañas, "La procesión del encontrón", pág. 36.

fiere al tiempo transcurrido a través de referencias cronológicas directas ("hasta ahora dos o tres años"³²), y también comparando momentos cumbres del pasado con aquellos del presente. Indica que el tiempo parece haber pasado ya que el público ahora gusta más de asistir a la ópera que a los espectáculos de marionetas,³³ ahora la gente lee los poemas amorosos de Abelardo y Eloísa en vez de sumergirse en los mamotretos de la teología católica.³⁴ La época de la colonia se compara con la del presente mediante la presentación de eventos significativos y de románticas referencias al pasado, al que se hace mención de diversas maneras: *antes de ahora*,³⁵ *aquel entónces*,³⁶ *entónces antaño*,³⁷ y el día de *nuestros orgullosos abuelos*.³⁸ También se recuerda como en aquellos tiempos se bailaba "el wals alemán, la contradanza española", y ahora se baila en vez de aquellos "la abrazadora polka y la turbulenta cuadrilla".³⁹ Al igual que Pardo, Rojas y Cañas prefiere estudiar asuntos como el de la educación de los niños en el pasado, tiempo que da en llamar "tiempos de plata y perlas".⁴⁰ También, como Pardo, llega a la conclusión de que la tendencia del pasado a extender el período de adolescencia y el cuidado excesivo de tías y abuelas lleva a que los hombres de las clases media y alta sigan siendo niños a los veinticinco y treinta años de edad y, por ende, no aporten ningún beneficio a la familia ni a la sociedad.

Lenguaje

De los tres autores costumbristas a los que nos hemos referido, sólo Rojas y Cañas usa el lenguaje no sólo para lograr efectos de caracterización y de colorido local, sino que éste deviene asunto principal y foco de interés en sus cuadros. En "Los preguntones" comenta sobre la costumbre limeña de hacer femeninos los nombres

32 Ibid.

33 Ibid., pág. 37.

34 Ibid., pág. 38.

35 Rojas y Cañas, "Bailes en palacio", pág. 266.

36 Ibid.

37 Ibid., pág. 28.

38 Ibid.

39 Ibid. pág. 29.

40 Rojas y Cañas, "Las tías y el sobrinito", pág. 95.

masculinos;⁴¹ en “Los disfuerzos”⁴² y en “Porquerías y adefecios”,⁴³ hace del dialecto peruano el centro de atención. Rojas y Cañas sabe que la lengua que emplea es la de la clase media y dice al respecto:

“¿Se escribe este libro para los Hotentotes o para los Limeños? ¡Ah! Pues entonces, nadie tenga motivo de estrañar en el curso de estos capítulos el lenguaje peculiar del común de los limeños . . . más claro; — de la Jeneralidad de ellos . . . de la clase media”.⁴⁴

Intenta Rojas y Cañas utilizar este lenguaje sin un plan rígido ni afeites de ningún tipo, sino tal y como es usado por los individuos de su clase social. Rojas no opina que “el lenguaje debe ser sometido al encajonamiento o yugo de ciertas leyes de redacción”.⁴⁵

Los peruanismos son utilizados en su obra como medio para dibujar personajes locales y como recurso para comparar las ideas propias con las foráneas. En “Manongo y Matías” se llevan a cabo tres tipos de contrastes lingüísticos: entre el español aceptado y las expresiones peruanas, entre este mismo español y un español afrancesado y entre este español afrancesado y aquel donde abundan las expresiones locales. El autor critica y se mofa tanto del amaneramiento francés de Matías como del simple Monongo. Cuando Manongo relata la visita que hace Matías a gente de la alta sociedad, se equivoca al usar la palabra *positivismo*, que invoca en nombre de lo que entiende comúnmente el ciudadano medio por *realidad* de la vida o practicismo, en vez de conferirle a la palabra su valor de teoría filosófica. Así dirá Manonga a Matías:

“Que sacas de estar metido entre la aristocracia, todo tú con el guante blanco, hecho en cándido, masca que masca lana: lo que á onde yo voy, eso si que es de positivismo — Ahí tiene usted jóvenes al escojer, y todas le hacen á uno caso”.⁴⁶

41 Rojas y Cañas, “Los preguntones”, pág. 121, n. 1.

42 Rojas y Cañas, “Los disfuerzos”, pág. 78.

43 Rojas y Cañas, “Porquería y adefecios” pág. 32.

44 Rojas y Cañas, “El limeño criollo y el afrancesado”, pág. 85.

45 Rojas y Cañas, “Sub-Prólogo”, *Museo de limeñadas*, pág. (9).

46 Rojas y Cañas, “Manongo y Matías”, pág. 88.

Cuando Matías usa expresiones francesas dentro del habla corriente española nos mueve a sonreír a causa del contraste que establece y el sentido errado de lo que dice. Recordando los *afrancesados* a los que se refiere Mesonero Romanos dice: "Estas tertulias del vulgo son bien para *tigo*".⁴⁷ Por otro lado aparecen contrastes parecidos como cuando Matías le dice a Manongo que unas jovencitas le "han invitado a su *dessert*" y éste último responde:

"¡Qué desierto ni qué niño muerto! Tú eres quien debe *dessertar de allí*, pa que nos vengamos onde unas muchachas: cosa rica: aquí llevo mi guitarra pa rasgar la zanguaraña y cantar el Ecuador".⁴⁸

Del mismo modo que otros costumbristas, Rojas y Cañas va a usar ciertos detalles importantes y elementos de la fisiología para indicar al lector el paso del tiempo y para redondear sus personajes. Como hemos visto anteriormente en otros autores, las bebidas de uso diario entran en el juego temático para indicar quiénes son los tradicionalistas y quienes los que adoptan las nuevas modas importadas: mate y mazamorra de un lado y café del otro.

"Esas majaderías tan incoherentes al raciocinio, como remotas del espíritu del siglo, son muy á propósito para las taitas y las mamás de esas que beben el mate del Paraguay y de esos que cenan mazamorra, más nunca para las mamás y, los papás destos que saborean en tazas de porcelana el perfumado café".⁴⁹

También los bailes y danzas asumen su papel de contraste para continuar evidenciado la diferencia entre el pasado y el presente, y para demostrar la preferencia por las costumbres importadas sobre las nacionales. En el cuadro "El desnaturalizado", elabora el contraste entre aquellas muchachas que "con una pierna sobre la otra, y la guitarra en la mano, cantan con áspero aullido, 'el sacerdote santo' y el 'útil labrador'; más no así en las señoritas que entornilladas sobre el sitial jiratorio, delante de un piano de Co-

47 Ibid.

48 Ibid.

49 Rojas y Cañas. "El desnaturalizado". pág. 20.

llard y Collard, ejecutan la cavatina "Ernani in volami" y ..."⁵⁰
En el cuadro "Bailes de palacio" hace una comparación — a la que ya nos hemos referido antes — entre los bailes del calmo pasado y los del turbulento presente.⁵¹

Ramón Rojas y Cañas está seguro de que la crítica más acerba a sus cuadros ha de llegar de aquellos grupos más tradicionalistas de la sociedad limeña, a las que se refiere como "señoras de mantilla carmela y rapé Macubá: los señores de yesquero de matecito, pañuelo de payacate y escapulario del Carmen en el cha'eco".⁵² Por la ropa que llevan distingue entre Matías (el criollo afrancesado) y Manongo (el criollo del país); el primero gusta de llevar sombrero y capa para la lluvia, guantes finos y monóculo, mientras que el segundo se conforma con "un sombrerito de jipijapa con gran lazo volante" y también "babiquejo y ceñido con flecos".⁵³ Los nombres de estas piezas de vestir de por sí van indicando al lector las diferencias existentes: Manongo llama a sus camisas *palomas* y Matías *chemises*; al sombrero, Manongo le llama *tarro* y *gusefalo*, mientras Matías se refiere a su capa con el término francés, *furnous*.⁵⁴ Al mismo tiempo Matías no quiere que se le confunda con aquéllos que usan "pantalones anchos y mangas angostas".⁵⁵

Los objetos adquieren tal grado de importancia que uno en particular es la justificación temática del cuadro "Oficios de una cartera", en el que Rojas y Cañas hace referencia a la trascendencia e importancia que una cartera o libro de memorias puede tener para un joven calculador y ambicioso. Al dejar olvidado dicho libro de memorias se asegura de que será leído por la jovencita a la que corteja y pretende conquistar. Así se establece el contacto: "Una cartera manejada con destreza y a tiempo es para el hombre, como el abanico para la mujer que lo sepa manejar con inteligencia ..."⁵⁶

50 Ibid.

51 Rojas y Cañas, "Bailes en palacio", pág. 27.

52 Rojas y Cañas, "El desnaturalizado", págs. 19-20.

53 Rojas y Cañas, "Manongo y Matías", pág. 87.

54 Ibid., págs. 86-87.

55 Ibid., pág. 89.

56 Rojas y Cañas, "Oficios de una cartera", pág. 115.

Caracterización

Los personajes que elabora Rojas y Cañas son creados con las técnicas de su momento y corresponden al género en estudio. Son técnicas que ya hemos visto utilizadas por otros costumbristas, como la de apelar a nombres de importancia y a sustantivos significativos, frenología y también la asociación de estos personajes con tipos universales. Cuadros que describen ciertos tipos en lugar de concentrarse en escenas aparecen en Rojas y Cañas con mucho mayor frecuencia que en Segura y en Pardo y Aliaga, a la vez que la descripción de personajes regionales y nacionales está un tanto marginada en su producción. Los tipos que recrea con más frecuencia son aquellos aparecidos en cuadros muy pequeños que llama *ranfañotes*. Tienen estos mini-cuadros el objeto de divertir al público y deshogar las frustraciones del autor, pero muestran una gran falta de perspectiva social. En ellos hacen su aparición “el jovencito de 80 años”, a quien Rojas y Cañas gusta llamar un “verduzco sujeto”,⁵⁷ y a quien clasifica como personaje que “parodia viveza y da carreritas y juega a las prendas y se ajusta el talle; nos habla de modas, se perfuma el pelo con tintes muy firmes y come confites y . . . dice lisuras”.⁵⁸ En el cuadro “Un hombre feliz” retrata al hombre que no se inmuta ante nada ni de nada se preocupa, aquel “que ni siente ni padece”.⁵⁹ Manongo y Matías, en el cuadro ya referido de “El limeño criollo y el afrancesado”, representan los puntos donde convergen estos dos tipos sociales. Muchos de los rasgos con que se perfila el personaje del afrancesado son parecidos a los que definen a los personajes de los españoles Mesonero y Larra, aunque dibujan bastante prototipos locales. Manongo es “el tipo de limeño castizo”,⁶⁰ mientras que Matías es un tipo social que se halla mucho más definido entre los grupos que integran la sociedad post-colonial que en los de la colonia: un hombre que desea obtener un nivel social alto imitando — como lo hacen los que ya lo poseen — las costumbres extranjeras, pero que no dispone de gran capital para mantener-

57 Rojas y Cañas, “El jovencito de 80 años”, pág. 56.

58 *Ibid.*, pág. 57.

59 Rojas y Cañas, “Un hombre feliz”, pág. 58.

60 Rojas y Cañas, “El limeño criollo y el afrancesado”, pág. 86.

las. Manongo se lo deja saber al decirle que a pesar de su obsesión con llevar vestidos de última moda es muy diferente a los de la aristocracia ya que “ellos tienen mosca y tu no tienes mas que tu antojito — te han de mirar como a un estropajo”.⁶¹

A través del uso de las técnicas a las que nos hemos referido va dibujando sus personajes. Una de ellas es un pretendido acercamiento a teorías científicas de la época, como la hipótesis fisiológica de la frenología con la cual parece tener alguna familiaridad: “No se necesita ser un Boneville, un Cub-Soler, un Gall ni . . . un frenólogo, el más acertado, para llegar a persuadirse de que el sentimiento más desarrollado en el hombre es el de la individualidad . . .”⁶² Utiliza — hemos dicho anteriormente — detalles del vestido y de la moda para describir rasgos psicológicos de los tipos tratados y para señalar costumbres y hábitos de la sociedad. En “El limeño criollo y el afrancesado” describe, primero, la vestimenta de ambos individuos, y luego establece un diálogo entre los mismos que pone de relieve sus personalidades y gustos.

Hace referencia Rojas y Cañas a profesiones y ocupaciones utilizado la tan popular técnica del nombre de personas, objetos, carreras, etc. En “El jovencito de 80 años” el viejo se llama “Señor Casa-Vieja”;⁶³ en “Los médicos de Lima”⁶⁴ se logra el personaje del “doctor Gallinacito”, a quien, equiparado al ave referida, vemos vociferar acerca de sus méritos y demostrar muy poca humildad: “Nos habla con tanto aplomo, que parece un empresario de salud, sin cuyo espreso permiso, no puede morir ninguno”.⁶⁵ Otro personaje, el Doctor Zarapico se describe como materialista ave de rapiña que cobra a una familia por su visita aunque ha llegado después de morir el paciente; Rojas y Cañas le pinta como hombrecillo que “corre de un polo a otro de la ciudad, con paso de militar convidado a banquete”.⁶⁷ Nombres apropiados en todos los casos citados sugieren al lector la personalidad de voraces aves orgullosas y arrogantes, que

61 Ibid., pág. 80.

62 Rojas y Cañas, “Individualidad”, pág. 101.

63 Rojas y Cañas, “El jovencito de 80 años”, pág. 56.

64 Rojas y Cañas, “Los médicos de Lima”, pág. 49.

65 Ibid., pág. 50.

66 Rojas y Cañas, “Ranfañote”, pág. 54.

67 Ibid.

aparentan conocimiento y que están mucho más interesadas en la paga que en la salud de sus enfermos.

Extensión

Todos los cuadros de costumbres de Rojas y Cañas son breves, en particular los *ranfañotes*,⁶⁸ que describe como “una porción de artículos pequeños en revoltijo, a manera de una ensalada literaria”.⁶⁹ La extrema brevedad de estos cuadros está en directa relación con los temas utilizados: tipos, hábitos y costumbres superficiales. Podemos formular la siguiente hipótesis: cuando un cuadro es breve siempre se refiere a tipos en vez de describir escenas o panoramas de costumbres, y también es breve aquel cuadro que pone énfasis en un hábito trivial de la sociedad limeña, no así aquel otro que se propone cambiar costumbres o moralizar sobre éstas. La extensión de los *ranfañotes* no excede las dos cúartillas; la mayoría de los otros cuadros de Rojas y Cañas no sobrepasan las seis páginas; cinco de estos cuadros pasan las siete páginas impresas, y son: “Los médicos de Lima”, “La procesión del encontrón”, “Lima es madrastra de los limeños”, “Las tías y el sobrinito”, y “Oficios de una cartera”. Todos estos, menos uno, tratan de temas que recogen protestas sociales (corrupción de médicos y clérigos, prácticas y creencias supersticiosas, vanidades y orgullos, dañinas costumbres en la formación de los niños) documentando la tesis de que la temática cambia de acuerdo con la extensión del cuadro.

68 El nombre *Ranfañote* está tomado de un dulce típicamente peruano. Rojas y Cañas, al titular de esa forma a sus cuadros de costumbres más breves, reconoce que lo hace ejerciendo la única atribución que se ha reconocido a un autor: “La de bautizar sus producciones con el título que quiere...”. Rojas y Cañas, “Ranfañote”, pág. (54-55).

69 Rojas y Cañas. “Ranfañote”, pág. 94.

CAPITULO VIII

MANUEL ATANASIO FUENTES — EL CUADRO COMO REFLEJO DEL PENSAMIENTO CIENTIFICO

De los cuatro escritores costumbristas que estamos examinando, el más multifacético y difícil de catalogar es, sin dudas, Manuel Atanasio Fuentes. Sus trabajos literarios tienen un estilo que va desde la creación artística absoluta hasta el ensayo y la historia, pasando por el cuadro de costumbres.

Fuentes es de gran interés para el estudiante del costumbrismo en el Perú post-independentista por tres razones: sus bocetos literarios son un excelente ejemplo de la naturaleza híbrida del cuadro, línea intermedia entre la fantasía y la no-ficción; en una de sus obras, *Biografía del murciélago*, podemos apreciar una fina descripción de las costumbres de las afueras de Lima; y finalmente, él representa la culminación del interés en los temas nacionales que se inició con Segura y Pardo alrededor de 1840.

Pero, sobre todo, los cuadros de Fuentes reflejan el espíritu científico y el carácter nacionalista del siglo diecinueve con un afán de registrar y clasificar ambos fenómenos, el físico y el humano. Este propósito, percibido ambivalentemente, es tanto moralizante como didáctico en intención, y cierra las puertas a cualquier intento literario que tratara solamente de entretener creando una literatura de ficción.

Mientras otros autores costumbristas se veían a sí mismos sobre todo como autores de ficción, Fuentes hacía referencia a sus trabajos literarios como "apuntes de costumbres".¹ A pesar de

1 Manuel Atanasio Fuentes, *Lima, apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*, (París, 1867), pág. v.

ello, muchas partes de sus más importantes trabajos reproducen en alguna forma las características de boceto de tipos y costumbres. En *Aletazos del murciélago* (1866), *Biografía del murciélago* (1863), *Lima, apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres* (1867) y *Estadística de Lima* (1866),² su prosa, predominantemente descriptiva, se convierte en ocasiones en imaginativa mediante el uso de diálogos inventados, asumidos puntos de vista, *peruanismos* y lenguaje regionalista.

Propósito

Fuentes, como muchos de sus contemporáneos, expresa un propósito político en sus escritos. Sus puntos de vista son en esencia tan conservadores como los de Felipe Pardo y Aliaga, a quien él dedicara la edición de 1866 de *Estadística general de Lima*.³ En esta obra se expresa su predilección por una forma de gobierno controlada por una élite progresista que maneje a un tiempo los aspectos económico y educativo.⁴ Intrínseco a las creencias políticas de Fuentes fue el concepto de que las gentes comunes no eran entes pensantes y que no podían, por eso mismo, sino actuar como animales ciegos. Decía: "no soy de oposición, ni popular, porque el pueblo no tiene principios ni conoce otros que los que se siguen al puchero".⁵ Su desdén por un gobierno de hechura democrática fue el resultado de su cinismo con relación a las realidades políticas, estimando que esas formas de gobierno tenderían a escamotearlas. Valiéndose de un personaje, un mercader peninsular que escribe a la madre patria sobre la situación del Perú, describe el estado post-independentista de su patria como esencialmente "gobierno absoluto

2 Augusto Tamayo Vargas indica que además de sus numerosas colaboraciones en *El Mercurio*, Fuentes colaboró con los siguientes periódicos: *El Busca Pique* (1839); *La Epoca* (1862); *El Heraldo* (1854); *El Monitor de la Moda*. (f. d.); *El Murciélago* (1854); *El Semanario Satírico* (f. d.). Augusto Tamayo Vargas, *Literatura Peruana*, 3ra. ed. (Lima, 1970), II, 126.

3 Manuel Atanasio Fuentes, *Estadística general de Lima* (París, 1866).

4 Tamayo Vargas, *Literatura peruana*, II, 126.

5 Manuel Atanasio Fuentes, *Aletazos del Murciélago. Colección de artículos publicados en varios periódicos*. (París, 1866), III, 14.

dictatorial envueltos en capas de democracia republicana".⁶ Su personaje de farsa procede a contarles a sus coterráneos en España que en el Perú "no hay rey ni ley, ni reina ni cosa por el estilo, que acá cada quisque se gobierna como puede y Santas Pascuas".⁷

Muchos de los cuadros de Fuentes le dan pie para reflexionar sobre algunas de las razones por las cuales estima se cometen los errores políticos que menciona. En "Revolución, revolución", discute las bases del caudillismo.⁸ En "Mi querida murciélagu", ofrece una descripción satírica del ejército ecuatoriano que le permite hacer un velado ataque contra el militarismo del Perú. A los soldados ecuatorianos se les da nombres exageradamente indicativos de valentía, y se han alistado en batallones en los cuales la mitad son miembros de la banda de música o enfermos o desertores.⁹

Al igual que Pardo, Fuentes es ambivalente en su actitud sobre la conveniencia para el desarrollo del Perú de copiar modelos europeos. En su prefacio a *Lima, apuntes históricos, descriptivos*, clara e inequívocamente anuncia su propósito al escribir el libro: defender al Perú, y sobre todo a Lima, de los malentendidos en que incurren los extranjeros respecto a la ciudad.¹⁰ El hecho de que no estuviera contento con la publicación del libro sólo en el Perú, lo demuestra la traducción que hiciera de uno de ellos, *Lima*, al inglés y al francés. En su prólogo a la versión inglesa de *Lima*, dice:

Nuestro objetivo es ofrecer un informe sumario de nuestra organización política; para probar ello en nuestros departamentos de caridades y de instrucción pública, que son los que mejor muestran la civilización de un país, hemos hecho tanto progreso como hemos podido; hemos logrado que el mercado exterior se haya extendido en gran escala, y encuentra abundante apoyo en las libres inversiones de los ricos, que las maneras de las gentes han mejorado en la medida de la desaparición proporcional de la práctica de los feos hábitos y barbarismos; y por último que nosotros no nos merecemos el ser considerados como ciudadanos sal-

6 Fuentes, "Correspondencia para Europa", *Aletazos*, II, 144.

7 Fuentes, "Correspondencia . . .", pág. 141.

8 Fuentes, "Revolución, revolución", *Aletazos*, II, 66.

9 Fuentes, "Mi querida Murciélagu", *Aletazos*, II, 12.

10 Fuentes, *Lima, apuntes históricos*, pág. iv.

vajes de selvas primitivas, medio cubiertos de plumas que disparan arcos y flechas sobre los extranjeros para después comérnoslos crudos en una cena familiar.¹¹

A pesar de su ira por las falsas ideas acerca del Perú diseminadas en Europa, Fuentes se preocupa de la impresión que la forma peculiar de ciertas costumbres peruanas pueda dejar en ciertos visitantes extranjeros. En *Estadística general de Lima* se lamenta de que las reglas de una danza llamada de "Moros y cristianos" haga lucir como salvajes a los peruanos frente a los ojos del mundo civilizado.¹²

Específicamente, es muy explícito sobre la clase de extranjeros que no desearía ver en Lima. Acusa a los europeos de estar interesados en el Perú solamente por razones mercantiles, asegurando que los limeños están "tan adelantados como podemos estarlo".¹³ Fuentes no reacciona en contra de aquellos que vienen a practicar una profesión en el Perú, sino solamente contra aquellos que vienen a iniciar negocios para enriquecerse rápidamente.¹⁴

Es característica de la obra de Fuentes su propósito didáctico y moralizante, estrechamente unido a su concepto del tipo de gobierno y educación que el Perú necesitaría. Como producto del espíritu científico del siglo diecinueve, creía firmemente en la necesidad de recopilar y transmitir la más detallada información sobre la geografía y los habitantes de Lima. Fue Fuentes el fundador de los estudios estadísticos en Lima, iniciando un tipo de recopilación en el que las anécdotas históricas fueron combinadas con hechos y evidencias económicas y políticas.¹⁵ En la "Advertencia" a la segunda edición de *Estadística general de Lima*, afirma que la historia "... No consiste sólo en la colección, combinación y descomposición de los datos, sino en marcar mediante la comparación de ellos, el camino de las sociedades en su progreso o decadencia".¹⁶

11 Manuel Atanasio Fuentes, *Lima, or Sketches of the Capital of Perú, Historical, Statistical, Administrative* (París, 1866), pág. viii.

12 Fuentes, "Moros y cristianos", *Estadística general*, págs. 445-446.

13 Fuentes, *Lima, apuntes históricos*, pág. viii.

14 Fuentes, "Yo a Mi", *Aletazos*, I, 203-204.

15 José Jiménez Borja, *Cien años de literatura*, (Lima, 1940), págs. 74-75.

16 Fuentes, "Advertencia", *Estadística*, pág. 1.

El propósito didáctico en las obras de Fuentes se refleja en sus ideas sobre salud pública y medicina preventiva. Fuentes creía que los males del hombre se debían a tres factores: el clima, oficios peligrosos, y malos hábitos.¹⁷ Es por esta tercera causa que describe costumbres específicas que consideraba que debían ser abolidas. En un cuadro titulado, "Qué cosa es el público", establece claramente el propósito didáctico de sus escritos, "... Ilustremos al pueblo para que sea feliz", y dice "... moralidad, saber y trabajo; sin esto no habrá en el Perú pueblos ilustrados, respetados y queridos, sino pueblos ignorantes, despreciados y maltratados. Estas son verdades más patentes que las verdades del barquero, son las verdades del Murciélago".¹⁸

Las costumbres sociales que Fuentes retrata revelan, en muchos sentidos, el mismo mundo pequeño, egoísta e ignorante de Segura, Pardo, Rojas y Cañas. En "¡Toma Huacachina!"¹⁹ satiriza las supersticiones peruanas de que estas aguas curan todos los males. En su cuadro "Teatro-Funciones en Cuaresma" critica el que los cambios acaecidos en las obras teatrales han acontecido sólo porque un ejército ha obtenido la victoria.²⁰ El poco aprecio de los limeños por la propiedad privada constituyó la temática de "Pobre libertador",²¹ y el gran deseo de los mismos de figurar y de destacarse de sus vecinos es tema de "Algo de Zamacueca".²² En "Todos para todo, muchos para nada", dibuja toda una serie de individuos que suben en rango y poder, a pesar de su falta de conocimientos. Uno de ellos, Don Tiburcio, abre una escuela sin saber ni una letra. Otro, un militar, a pesar de ser un cobarde, llega a alcanzar altas distinciones.²³

Fuentes creía que una forma segura de cambiar este mundo era inculcando reglas de moralidad. En el "Prospecto" a *Aletazos* declara que "al pueblo, para que sea libre y feliz, es preciso que se le enseñe a ser moral".²⁴ Fuentes, equipara la moral con el control

17 Fuentes, "Estado físico", *Estadística*, pág. 45.

18 Fuentes, "¿Qué cosa es el público", *Aletazos*, III, 23.

19 Fuentes, "¡Toma Huacachina!", *Aletazos*, I, 376.

20 Fuentes, "Teatro-Funciones en cuaresma", *Aletazos*, I, págs. 298-300.

21 Fuentes, "Pobre libertador", *Aletazos*, II, 301.

22 Fuentes, "Algo de Zamacueca", *Aletazos*, II, 75-77.

23 Fuentes, "Todos para todo, muchos para nada", *Aletazos*, II, 31-37.

24 Fuentes, "Prospecto", *Aletazos*, III, 15.

para imponerla: en las clases bajas, por medio de la policía, y por medio de un auto-control en las clases altas. En "El carnaval y sus glorias" se queja de la policía y de su falta de control sobre el populacho.²⁵ En "Pordioseros y vergonzantes" sugiere la construcción de una penitenciaría para pordioseros.²⁶ Por último, en "Diversiones de Semana Santa", se queja de la autocomplacencia y de los lujos de los ricos durante dichas celebraciones religiosas.²⁷

La autoritaria intención moral y didáctica de los escritos de Fuentes se evidencia particularmente cuando comparamos sus descripciones de las costumbres de Lima, con reseñas equivalentes escritas por Manuel Segura. En "El carnaval" y "Los carnavales",²⁸ Segura opta por particularizar los hechos creando personajes típicos de hogares limeños, dándoles un marco narrativo apropiado a los aspectos morales y universales que atañen a los carnavales, mientras que Fuentes, en "Juego de carnaval",²⁹ describe una escena callejera en términos abstractos. El propósito de Fuentes fue el de comentar sobre el aspecto moral y universal de los eventos que ocurren durante el Carnaval. Segura, en cambio, se recrea en una escena pintoresca; el distinto foco de sus diferencias temáticas obedece a propósitos divergentes. Segura censura los excesos del carnaval en tonos suaves; Fuentes no sólo desaprueba, sino que propone alguna posible solución, como ser un mayor control policíaco sobre los excesos del populacho. Finalmente, la evidencia del propósito didáctico de Fuentes se hace patente al considerar que él es el único de los escritores que sitúa las festividades en una perspectiva histórica: describiendo el carnaval³⁰ en otros sitios y períodos, trata de moralizar y de educar a sus lectores.

Dos artículos sobre el mismo tema escritos por Fuentes y Segura, describiendo el uso de nombrar un compadre en forma tal que la persona involucrada envíe un costoso regalo, pone en evidencia las diferencias de intención entre los dos escritores. Segura, en

25 Fuentes, "El carnaval y sus glorias", *Aletazos*, I, 293-294.

26 Fuentes, "Pordioseros y vergonzantes", *Estadística general*, págs. 458-459

27 Fuentes, "Diversiones de semana santa", *Aletazos*, I, 307.

28 Manuel Ascensio Segura, "El carnaval", *Artículos de costumbres*, pág. 117; "Los carnavales", *Artículos de costumbres*, pág. 123.

29 Fuentes, "Juegos de carnavales", *Estadística general*, págs. 452-453.

30 Fuentes, *Lima, Sketches of the Capital*, pág. 160.

'No hay peor calilla que ser pobre'³¹ inventa dos nuevos versos, además de los tradicionales, para acompañar el regalo consabido, versos que sirven funciones literarias y no históricas. Fuentes, en cambio, presenta en "Compadres de carnaval" una monografía descriptiva en la cual el verso tradicional que acompaña la petición, la petición misma, el día en que debe ser enviada, y la forma en la que el regalo es usualmente entregado, son descritos minuciosa y objetivamente. Segura no describe en detalle la costumbre original, y no nos ofrece información alusiva al lugar en que ocurre la acción, como lo hace el mucho más breve escrito de Fuentes. Las razones de las respectivas omisiones e inclusiones están relacionadas directamente con los divergentes propósitos: Segura es anecdótico y Fuentes principalmente didáctico y moralista en su intención.

Actitud y tono

El tono serio de los escritos de Fuentes contrasta fuertemente con la ironía suave de Pardo, la aproximación relajada de Segura y la sátira cómica de Rojas y Cañas. Este tono serio de los escritos de Fuentes se convierte en su principal elemento de no-ficción. Como resultado de ello, sus cuadros, en ciertos momentos, entran en la categoría del ensayo histórico más que de la pura literatura.

La actitud de Fuentes hacia sus temas, las costumbres de un gran segmento de los peruanos, y hacia su público, la población alfabetizada de Lima, va del desprecio al profundo horror, aunque a veces se siente movido a compasión por el injusto tratamiento al que se somete a algunos sectores del pueblo. Su actitud es el producto de una inteligencia conservadora, culta y europeizada. Sus modelos culturales son prestados de Europa; su punto de referencia es la población blanca peruana de origen hispánico. Refiriéndose a la producción artística de los negros, declara:

"Por lo demás, debemos confesar que, en la música, en el baile y en las otras muchísimas relaciones dependientes del talento y del gusto, muchísimo más atrasados están los ne-

³¹ Segura, "No hay peor calilla que ser pobre", *Artículos de costumbres*, pág. 90.

gros en comparación de los indios que los indios respectivamente a los españoles".³²

Cuando describe los usos y costumbres de los esclavos negros se lamenta de su terrible tratamiento:

"era el criado más sumiso, leal y humilde que se espere ver;— tratado más como fiera que como ser racional, — apenas es creíble la Santa resignación con que sufría crueles penalidades".³³

Esta misma ambivalencia se refleja en la actitud de Fuentes hacia su público. Su preocupación por la existencia de un público y la relación del mismo con el escritor se manifiesta en su decisión de usar este tema para uno de sus cuadros. En "Qué cosa es el público" describe a su audiencia como "torpe, despreciable y aborrecido".³⁴ En otras partes de sus escritos dice que los limeños son sinceros, de brillante imaginación, inteligentes, pero con muy reducida motivación como para sumergirse en estudios profundos.³⁵

Punto de vista

Fuentes usa el punto de vista como principal elemento para crear la ficción e introduce en el cuadro de costumbres una visión regional y social que no encontramos en escritores anteriores. Un extenso número de diálogos e intromisiones del autor son usados para retratar costumbres campesinas, así como para comentar las de los blancos de clase media, los negros y los indios que habitan en Lima. El diálogo de Fuentes sirve para introducir ideas, hacer énfasis en caracterizaciones satíricas, presentar acciones y establecer variaciones lingüísticas diversas y ya no tan familiares al público limeño. Funciona como un recurso para introducir ideas y presentar caracterizaciones satíricas en dos de sus cuadros. En uno, titulado "Mis cuarenta y cinco pares de cocos", Fuentes comienza el boceto con un diálogo de introducción acerca de un juego de

32 Fuentes, *Lima, apuntes históricos*, pág. 7.

33 Fuentes, *Lima, apuntes históricos*, pág. 81.

34 Fuentes, "¿Qué cosa es el público?", *Aletazos*, III, 22.

35 Fuentes, *Lima, apuntes históricos*, págs. 99-100.

azar que será convertido en un símbolo de los altibajos del gobierno del Perú.³⁶ En otro trabajo usa un diálogo entre el autor y un típico peruano que frecuenta la ópera para satirizar el bajo nivel cultural de la educación de los limeños, y en particular su poco aprecio por la ópera europea.³⁷

También en sus pasajes en prosa, el diálogo sirve como un elemento de ficción. En "Comidas nacionales", un diálogo imaginativo entre dos mujeres que critican la comida ofrecida por "Doña Dominguita", introduce detalles que cambian el ensayo de no-ficción en un imaginativo cuadro. Por él nos enteramos de divertidas anécdotas sobre los invitados de Doña Dominguita, la comida que se sirviera, y hasta los recursos de la anfitriona para economizar comida.³⁸ Al introducir estos detalles en apariencia sin importancia, Fuentes sostiene la atención del lector y convierte una monografía descriptiva en un verdadero cuadro literario.

En algunos de sus cuadros, el uso del diálogo es tan extenso que éste se convierte en la propia estructura del trabajo. Esto resulta muy común en bocetos con temas políticos, donde el diálogo se torna en un vehículo para reproducir conversaciones del público en las calles. En "Para todos hay", dos hombres conversan sobre las elecciones.³⁹ En "Catecismo para el pueblo", subtulado "El gobierno de la libertad", toda la obra en sí es un largo diálogo.⁴⁰

Usando un recurso literario común a escritores de este período, intromisión del autor en su obra, Fuentes nos proporciona una variada perspectiva y desarrolla una imagen satírica del gobierno peruano a pesar de la existencia de la censura. Su cuadro titulado "Correspondencia para Europa", es el más representativo del uso de esta técnica. En él, Fuentes asume los papeles de cuatro extranjeros con negocios en Lima: un español, un inglés, un portugués y un italiano. El negociante español escribe a su patria sobre las incongruencias de los gobiernos igualitarios. El italiano y el portugués se quejan del gobierno de un llamado libertador, de quien el portugués dice:

36 Fuentes, "Mis cuarenta y cinco pares de cocos", *Aletazos*, II, 122.

37 Fuentes, "La traviata", *Aletazos*, I, 324.

38 Fuentes, "Comidas nacionales", *Lima, apuntes históricos*, pág. 127.

39 Fuentes, "¡Para todas hay!", *Aletazos*, III, 90-93.

40 Fuentes, "Catecismo para el pueblo", *Aletazos*, III, 176-199.

“libertador chamase no Perú un certo animal que de cada murdisco tragase cento o ducentos garanteas”.⁴¹ El lector se divierte con los falsos portugués, inglés e italiano y, al mismo tiempo, escucha atento el mensaje político.

Al igual que Manuel Ascencio Segura y Ramón Rojas y Cañas, Fuentes mira a la sociedad desde la perspectiva de la naciente clase media del Perú del siglo diecinueve. Este grupo estaba compuesto de miembros limítrofes de la clase alta y de la clase baja del período pre-independentista, que no habían adquirido aún un claro sentido de identidad como clase. Es por ello que vemos en la perspectiva social de Fuentes una serie de elementos aparentemente contradictorios. Declaran que pertenece a los sectores del centro; sus abuelos fueron españoles, ni de alta ni de baja clase, y él es un criollo. Como dice, “. . . y no vinieron ni de marineros y ni de pulperos . . . Toda mi parentela no fue ni de marqueses ni de condes, ni de nobles en fin, pero sí de gente honrada y de honrosas profesiones, nació en el Perú, se educó en el Perú, figuró en el Perú, y se murió en el Perú”.⁴² Por otro lado, trata también las costumbres educativas de la clase alta y proporciona un gran número de detalles sobre los hábitos religiosos de la clase baja y de los provincianos.

El interés de Fuentes en describir un gran número de miembros de la clase baja es un caso único dentro de los costumbristas peruanos del siglo diecinueve, que normalmente se concentraron en describir tipos urbanos de la clase media y algunos pocos sirvientes con los que ellos tuvieron contacto directo. Se puede conjeturar diversas hipótesis sobre las razones para que aparezcan tantos sirvientes, mercachifles, vendedores callejeros, negros, indios y chinos en los escritos de Fuentes, particularmente en las versiones de 1866 y 1867 de *Lima, apuntes históricos y descriptivos*. En primer lugar tenemos la preocupación de Fuentes como estadístico e historiador en mostrar todas las clases sociales del Perú. En segundo término, su deseo de retratar asuntos nativos del Perú, lo fuerza a concentrarse en los estratos de la sociedad peruana donde la influencia extran-

41 Fuentes, “Correspondencia para Europa”, *Alejazos*, pág. 142.

42 Manuel Atanasio Fuentes, *Biografía del Murciélago escrita por él mismo para proporcionar un momento de placer a su tocayo D. Manuel de Amunátegui, propietario del acreditado periódico El Comercio* (Lima, 1863), pág. 6

jera era menos evidente y las costumbres nativas habían sobrevivido mejor. En tercer lugar, existe la posibilidad de que Fuentes haya sido influido por algunas de las colecciones de tipos que aparecieron entre los últimos años de la década de 1840 y la de 1860, tales como *Los valencianos pintados por sí mismos* (1859) en la cual integrantes de las profesiones de las clases bajas habían reemplazado a los de la clase media y a los tipos psicológicos de obras anteriores.⁴³ Finalmente, el interés en lo pintoresco estimulado por el movimiento romántico hacía que ciertos tipos como los indios y los chinos de la Lima de 1860, resultaran particularmente interesantes para un Fuentes europeizado e inevitablemente romántico.

Aparte de la amplia perspectiva social de Fuentes, la forma que tiene de describir los distintos grupos sociales revela elementos esenciales acerca de su visión del mundo. En *Lima, o bocetos de la Capital* Fuentes ordena, por rangos, las diferentes ocupaciones y hermandades religiosas, reflejando la perspectiva de un miembro de un sistema de castas estratificado. En "Heladeras, tisaneras, champuseras y chicheras" sitúa la profesión de aquellas que venden helados, *las heladeras*, en un nivel social *más bajo que el de las tisaneras, chicheras y champuseras*.⁴⁴ Fuentes describe con minuciosidad el orden en que deben sentarse y los criterios que determinan el rango entre las hermandades o *cofradías* de negros⁴⁵ pero se apresura a señalar que fuera de la *cofradía* estos rangos son inútiles porque el dueño de los esclavos ejerce la autoridad suprema.⁴⁶ Se defiende de la acusación que un enemigo personal le lanza de ser *zambo*, vale decir una mezcla de negro e indio, añadiendo "zambo soy, pero zambo puro y no de raza cruzada como la del burro y la yegua".⁴⁷ Si es cierto o no que Fuentes tenía en su ancestro un abuelo negro no tiene importancia; lo interesante de este aserto es que para él la mezcla de sangres es más denigrante que el haber sido llamado miembro de una clase más baja: la marginalidad social resulta, así, un problema mayor que tener un bajo status social.

43 Ucelay da Cal, *Los españoles pintados por sí mismos*, pág. 185.

44 Fuentes, "Heladeras, tisaneras, champuseras, chicheras", *Lima, or Sketches*, pág. 197.

45 Fuentes, *Lima, apuntes históricos*, págs. 84-88.

46 Fuentes, *Lima, apuntes históricos*, pág. 82.

47 Fuentes, *Biografía del Murciélago*, pág. 65.

Dos de los propósitos básicos de Fuentes, el deseo de recoger y clasificar aspectos de los parámetros sociales y físicos de Lima, y el de la sátira política, se manifiestan en el tipo de lenguaje que emplea y en los detalles que opta por omitir o presentar. Al igual que los costumbristas peruanos que le preceden, usa expresiones peruanas, describe las apariencias exteriores y no las realidades psicológicas internas, y logra por contraste y sentido inverso, un efecto cómico. Al mismo tiempo usa por primera vez lenguajes extranjeros y dialectos no-limeños con propósito satírico, y los detalles externos vienen a ser una manera de describir la apariencia exterior de edificios y gentes, y no un símbolo de la realidad psicológica. Su lenguaje pierde las características narrativas que había adquirido con Segura, Pardo y Rojas y Cañas mediante recursos tales como los cambios de punto de vista, verbos activos y repeticiones, para convertirse en una mera descripción de tipos y lugares de Lima.

Fuentes usa expresiones cotidianas peruanas para lograr efectos satíricos, y para registrar y explicar tales decires y palabras. En el siglo diecinueve la preocupación por los dialectos locales y las variaciones en la lengua eran un elemento importante del nacionalismo. De esa forma, nos explica que en la dicción limeña, la *r* es pronunciada como un *d* ⁴⁸ y nos explica que la expresión "es tan flaco como un caballo balancinero", se refiere a un tipo de vehículo de dos caballos típico de Lima. El interés de Fuentes por consignar las peculiaridades lingüísticas de Lima también le proporciona una forma sutil de criticar el sistema político de su tiempo. En "Los exes",⁴⁹ el prefijo "ex" se refiere a los muchos cambios que se suceden en los personajes políticos. Cuando caen en desgracia, ellos son "ex-jueces", y cuando su partido político retorna al poder, se convierten en "ex-ex-jueces".⁵⁰ En "Vamos tirando", el cotidiano dicho de *vamos tirando* ⁵¹ es usado para simbolizar el mediocre tipo de gobierno que caracterizara al Perú de aquellos tiempos. El múltiple sentido

48 Fuentes, *Lima, or Sketches*, pág. 205.

49 Fuentes, *Lima, or Sketches*, pág. 150.

50 Fuentes, "Los exes", *Aletazos*, II, 72-73.

51 Fuentes, "Vamos tirando", *Aletazos*, III, 255.

de la palabra *pechuga* provee el tema para "Los dos".⁵² Fuentes intenta definir este término con una serie de ejemplos de lo que significa. Los ejemplos que nos da son ocasión para lograr diversos personajes y un interés narrativo que de otra forma no hubiera aparecido en el cuadro. Finalmente, en "Vaya un numerito",⁵³ el pregón del vendedor de lotería anunciando la venta de sus boletos inicia el cuadro, otorgándole colorido localista y unidad.

Una técnica usual de Fuentes en sus escritos es el escribir un fingido idioma extranjero que reproduce para el lector hispanohablante el efecto de un extranjero tratando de hablar en español. La ausencia de este recurso en escritores anteriores a Fuentes nos plantea la posibilidad de que una de las razones del uso de ella por Fuentes sea el aumento del número de extranjeros en el Perú después de 1850, con el advenimiento de la explotación del guano y de los ferrocarriles. No sólo estaría Fuentes mucho más al corriente de los extranjeros y sus distintas lenguas sino que, además, su público asumiría como un efecto cómico usual la figura del extranjero pronunciando mal el español. Además de sostener la atención por parte de sus lectores, esta técnica le permite a Fuentes atacar abusos políticos a pesar de la rígida censura. En "La misa del 5 de Enero" reemplaza las palabras latinas de la misa con palabras españolas que suenan como Latin que se refieren a sucesos políticos específicos.⁵⁴ En "Correspondencia para Europa", una carta de un portugués que vive en Lima, supuestamente escrita en esa lengua, viene a estar escrita en una mezcla de español y portugués que ridiculiza la pretendida igualdad imperante en el Perú.⁵⁵

Fuentes usa dos técnicas tradicionales de los escritores costumbristas: contraste y antítesis. Satiriza las actitudes provincianas de los peruanos con relación a la cultura y, particularmente, la ópera extranjera contrastando las interpretaciones locales de los vocablos italianos relativos a la ópera con sus verdaderos sentidos.⁵⁶ Ridiculiza a sus compatriotas por algunas de las más exageradas costum-

52 Fuentes, "Los dos", *Aletazos*, II, 95.

53 Fuentes, *Lima, or Sketches*, pág. 214.

54 Fuentes, "La misa del 5 de enero", *Aletazos*, II, 55.

55 Fuentes, "Correspondencia para Europa", *Aletazos*, pág. 142.

56 Fuentes, "Correspondencia para Europa", pág. 326.

bres del carnaval diciendo, en "El carnaval y sus glorias", lo opuesto de lo que realmente quiere decir.⁵⁷

Como otros costumbristas, Fuentes se muestra muy interesado en detalles descriptivos, en particular los relativos al vestido. Pero en contraste con ellos, los detalles del vestir no representan cambios en el tiempo y las costumbres ni reflejan rasgos psicológicos internos. La abundante descripción de las ropas usadas por militares, jerarcas de la Iglesia, vendedores callejeros y mujeres indican, más bien, un interés grande por conservar las costumbres nacionales y documentar aspectos de la estadística social de Lima, con miras a una mejor información europea. Fuentes describe en detalle el uniforme de los militares ecuatorianos, la "saya y manto" usadas por las limeñas⁵⁸ y las ropas especiales usadas por los policías y vendedores.⁵⁹ Describe vestimentas nacionales, como los sombreros de paja y los ponchos de lana que distinguían a las clases bajas de los europeizados grupos superiores de la sociedad. Dos hipótesis pueden enunciarse a partir de este interés de Fuentes en describir ropajes: Fuentes refleja en sí mismo la perspectiva social de un miembro de una sociedad estratificada en la cual la posición social todavía se evidenciaba en las ropas usadas y, al mismo tiempo, imita una moda del momento en Europa y América Latina durante las décadas de 1850 y 1860, la de describir el vestuario usado por los diferentes grupos sociales y ocupaciones.

Caracterización

Al mismo tiempo que Fuentes mantiene alguna de las técnicas más tradicionales de los costumbristas para crear personajes (nombres significativos, clasificación y descripción de los detalles externos), es el primero en retratar un número vastísimo de tipos nacio-

57 Fuentes, "El carnaval y sus glorias", *Aletazos*, I, 291.

58 Fuentes, "Mi querida Murciélagu". *Aletazos*, II, pág. 15.

59 Fuentes, *Lima, apuntes históricos*, pág. 100. Una muestra de la relación entre las ropas y las clases sociales, que Fuentes señala, son las usadas por los policías. En los "Guardianes del Orden Público", los encapados usan sombreros redondos y capas negras, pero la clase más baja, la de los serenos, usa sombreros de ala ancha y capas cortas. En "El aguador", describe en gran detalle las ropas usadas por el aguador montado, un individuo de más alta clase que los aguadores de a pié. *Lima, or Sketches*, págs. 175-182.

nales desarrollados en una forma objetiva, casi fotográfica. Esta forma de retratar fue el corolario con que el costumbrismo contribuyó al desarrollo del realismo, y, como Margarita Ucelay da Cal ha señalado:

Según avanza el realismo va debilitándose más y más el intento de tipificación general, así como el propósito satírico-moral y pintoresco, para ir acentuando la observación imparcial objetiva y desinteresada del ser humano en sus relaciones sociales. Es decir la meta es la reproducción lo más cercana posible de la realidad viva, individual a la vez que colectiva.⁶⁰

En lugar de buscar lo universal y eliminar lo individual, Fuentes crea sus tipos sociales a través de referencias anecdóticas directas. Estas referencias tienen la función de comunicar a sus lectores la sensación de formar parte de la vida diaria que describe. La atención del lector es capturada por el interés humano de la narración y, como resultado, el lector asimila la parte de no-ficción y descriptiva del cuadro. Mientras Fuentes describe el tipo social de "El aguador" trae a colación la historia de un aguador llamado Ño Cendeja.⁶¹ Mientras habla de las diferentes mujeres que venden helados y otras bebidas, nos refiere una anécdota sobre Ña Aguedita, quien vendía chicha de piña, chicha de guindas y horchata en un popular tenderucho de Lima.⁶² Fuentes da gran colorido a su descripción de los médicos — tema muy popular entre los costumbristas — con una anécdota sobre un muy conocido doctor limeño, el doctor Ramón, llamado "el doctor de las negritas" porque era siempre muy cortés con las negras jóvenes.

A pesar de su tendencia a caracterizar tipos individuales a través de anécdotas, Fuentes es verdaderamente el producto del pensamiento científico que utilizaba la ciencia de la fisiología para crear tipos sociales. Conceptos básicos de esta ciencia son los tipos como especies del reino animal, y su división en profesiones y clases sociales. Fuentes declara esto explícitamente en su prefacio a

60 Ucelay da Cal, pág. 166.

61 Fuentes, *Lima, or Sketches*, pág. 182.

62 Fuentes, *Lima, apuntes históricos*, pág. v.

Lima, apuntes históricos, e implícitamente, en las formas de organización que usa en sus cuadros. Nos dice que va a reproducir fotos de limeños para acompañar a sus descripciones escritas de modo que su público pueda apreciar por sí mismo "si la fisonomía basta para juzgar".⁶³ Añade que a través de estas fotografías ellos podrán observar limeñas que tienen las facciones de seres superiores: anchas y altas frentes, bellos ojos alertas y facciones regulares. Más adelante, en este mismo libro, mientras discute el progreso intelectual de los limeños dice: "Al reconocer el principio de los fisiólogos de que el desarrollo físico se opera siempre en daño del intelectual, la poca corpulencia corrobora lo que poco antes hemos dicho".⁶⁴ Fuentes clasifica las ocupaciones y los tipos sociales como un científico examinado insectos. En su cuadro titulado "Diputados" declara que hay tres clases de individuos que quieren ser diputados: aquellos que deben dinero; aquellos que venden sus votos; y aquellos que necesitan reinviudicarse por mala conducta en su pasado.⁶⁵

Aparte de ser Fuentes el primer costumbrista que describe el gran número de tipos de las clases bajas, es también el primero en describir verdaderos tipos nacionales. En las páginas de sus libros aparecen personajes que evidencian poca influencia extranjera, y que, a pesar de su parecido con otros tipos de clase baja de América hispana han sido, sin lugar a dudas, escogidos de la realidad peruana y no de las realizaciones literarias universales. "La rabona", "El aguador", "El carretonero" y "El panadero" son solamente unos pocos ejemplos. "El carretonero", por ejemplo, es un ente específico de Lima: se gana la vida haciendo mudanzas.⁶⁶ "El panadero" no hornea pan, sino que lo entrega solamente.⁶⁷

Una técnica popular entre los costumbristas, el dar nombre significativos a sus personajes, permite a Fuentes satirizar los males políticos y sociales de Lima. En "Todos para todo, muchos para nada", Don Tiburcio se convierte en varios personajes que representan la avaricia y el egoísmo de los limeños. El es el Señor Don Ti-

63 Fuentes, *Lima, apuntes históricos*, pág. v.

64 Fuentes, *Lima, apuntes históricos*, págs. 100-101.

65 Fuentes, "Diputados", *Aletazos*, III 130-131.

66 Fuentes, *Lima, or Sketches*, pág. 186.

67 Fuentes, *Lima, or Sketches*, pág. 193.

burcio Castañuelos que dirige una escuela siendo un analfabeto;⁶⁸ Don Tibucio el soldado cobarde y Don Toribito el político ambicioso.⁶⁹ Don Paquito el Redondo “ha hecho negocios suficientes para echar pansa, lo que en buen castellano quiere decir ganar plata”.⁷⁰ En contraste con todos estos egocéntricos ciudadanos, Fuentes crea a Don Juan del Océano quien es “un pacífico y honrado ciudadano”.⁷¹ A través de la deliberada exageración de los nombres significativos de sus personajes en “Toma Huacachina”. Fuentes hace burla de la igualmente exagerada creencia en esas milagrosas aguas. Asocia a sus personajes con nombres ridículos y, de esa forma, recuerda a sus lectores lo ridículo de sus creencias. Josefina Quebrapuntas tiene una corcova que aspira desaparezca usando las aguas; José Travitazo ha perdido un ojo y Rudecinda Cortecio, una “doncella de noventa y tres pascuas floridas”,⁷² aspira a recuperar toda su dentadura. En “Correspondencia para Europa” el nombre del comerciante español que escribe a la madre patria, Señor Don Pepe Astigarraga,⁷³ recuerda a los lectores varias características típicas del estereotipo peruano del español emigrante. La primera parte del apellido, “Asti”, es vasco obviamente (había muchos mercaderes de ascendencia vasca en Perú), y el juego con la palabra “garra”, sugerido probablemente con *garraga*, estaría tal vez relacionado con la firme creencia de Fuentes de que los extranjeros venían al Perú sólo a echarle mano a la mayor cantidad de dinero posible. De esa forma, el prefijo *Asti* y la palabra *garra* producen el nombre *Astigarraga*.

68 Fuentes, “Todos para todo, muchos para nada”, pág. 32.

69 Fuentes, “Todo para todo, muchos para nada”, pág. 33.

70 Fuentes, “Todos para todo, muchos para nada”, pág. 34.

71 Fuentes, “Todos para todo, muchos para nada”, pág. 35.

72 Fuentes, “¡Toma Huacachina!”, *Aletazos*, I, 378.

73 Fuentes, “Correspondencia para Europa”, *Aletazos*, pág. 141.

CONCLUSION

Durante los años 30 del siglo XIX el cuadro de costumbres se populariza en el Perú. Su difusión dura hasta finales del siglo y ejerce una profunda influencia ya sea sobre el desarrollo de la novela peruana como también sobre las conocidas "tradiciones" de Ricardo Palma.¹ El interés por describir personajes en forma caricaturesca, por la realidad cotidiana, el detalle externo, la chispa y la sátira, caracterizan lo que si bien no se puede llamar una escuela literaria con normas y preceptos fijos, tampoco se puede ignorar como una corriente fuertemente arraigada en la vida literaria del Perú decimonónico.

Es difícil negar la influencia del género sobre el cuadro peruano, tal como se practicaba en España, no sólo en la temática sino también en su forma. El cambio de ensayo satírico a cuadro más bien descriptivo de tipo pintoresco que tiene lugar en España y Colombia² también ocurre en el Perú. Sin embargo, y tal como indica con acierto Enrique Pupo Walker "... en América, esas narraciones detallistas de matiz irónico tienen antecedentes precisos que no siem-

1 La relación de Palma con los costumbristas y sobre todo las diferencias y los parecidos entre la tradición y el cuadro es tema para todo un estudio aparte. Nos parece evidente que los antecedentes de la tradición se tienen que buscar en el cuadro de costumbres aunque Palma le añada al cuadro un elemento de imagicación y una estructura mucho más compleja y extensa. Como dice Enrique Pupo Walker, "en el marco equívoco del costumbrismo, el peruano Ricardo Palma (1833-1919) fue quizá el único escritor hispanoamericano que logró transformar aquella literatura ocasional y pintoresca en relatos de indiscutible vitalidad imaginativa". Enrique Pupo Walker, "Prólogo", *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, (Madrid, 1973), pág. 11.

2 Vease el ya citado estudio de Frank Duffey, pág. 109

pre remiten a los modelos europeos del siglo XIX . . .”³ Así como el cuadro hispano combina una influencia francesa e inglesa con una tradición autóctona, el cuadro peruano desarrolla también un estilo y estructura peculiares, producto de una simbiosis de influencias extranjeras con corrientes literarias propias.

El cuadro de costumbres debe gran parte de su importancia a la producción literaria de cuatro escritores: Felipe Pardo y Aliaga, Ramón Rojas y Cañas, Manuel Atanasio Fuentes y Manuel Ascencio Segura. Al valorizarlos no debemos aplicarles pautas del siglo XX, ni de otras literaturas. Con la excepción de los cuadros de Pardo y Aliaga y algunos de Segura, la mayor parte de los costumbristas decimonónicos no producen obras de gran valor literario dentro de este género. Su producción tiene interés más bien para el estudio de corrientes literarias y de la historia social del XIX.

El innovador de la forma literaria del cuadro peruano fue Felipe Pardo y Aliaga. La necesidad que siente de cambiar tanto las costumbres sociales como los gustos literarios de la época es la fuerza motriz de Pardo. Opina que el Perú necesita gobernarse por una élite cultivada y que es necesario, por tanto, mejorar el sistema educativo, e insiste en la necesidad de eliminar el provincialismo tanto en los gustos literarios a través de seguir modelos literarios como en las costumbres sociales. Pardo también contribuye al esclarecimiento teórico de las bases del costumbrismo y nos ofrece el estilo más conciso y la técnica más variada. Utiliza la diversificación del punto de vista, el contraste entre el lenguaje coloquial y el culto para compensar la brevedad del género. Los personajes de Pardo, aunque retratados con toda la técnica del costumbrismo (exageración, detalles significantes, nombres expresivos) son más personajes que tipos.

Manuel Ascencio Segura sigue en importancia como autor de cuadros de costumbres en el Perú, populariza el género y le da un fuerte matiz criollo. En contraste con Pardo, no cree en un modelo literario previo. Segura ataca la influencia extranjera en las costumbres de su época y la falta de patriotismo. Aporta al cuadro

3 Enrique Pupo Walker, “El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde”, manuscrito prestado por el autor, pág. 12.

peruano el uso externo de diferentes puntos de vista con predominio del autor comentarista, la frecuencia del diálogo en lugar de descripciones manifiestas, el uso de la lengua vernácula y la creación de una tipología social. Los personajes de Segura aparecen una y otra vez en diferentes cuadros. No logra crear personajes tan redondeados como los de Pardo sino más bien arquetipos sociales de la clase media limeña del XIX.

Rojas y Cañas no es tan conocido como Segura y Pardo; su valor dentro del desarrollo del costumbrismo en el Perú radica más bien en haber ampliado las técnicas y profundizado en los temas que introducen los otros dos. Un propósito anti-clerical y moralizante llevan a Rojas y Cañas a veces a crear, ocasionalmente, cuadros de denuncia social, pero sin analizar las causas básicas de los males que combate. Tal como hace Segura, Rojas se dedica a retratar los pequeños vicios de la clase media limeña y, como Pardo, ataca el provincialismo y la falta de patrocinio de las artes, pero sin adherir a modelos ni literarios ni de gobierno. A diferencia de Segura y Pardo, crea más retratos de tipos que escenas y no sólo usa el lenguaje coloquial peruano como técnica literaria sino también como tema principal de sus escritos.

Fuentes es el más multifacético de los cuatro escritores y representa el espíritu científico, creando sus personajes con referencia a la ciencia de la fisiología. Fuentes comparte con Pardo el propugnar una forma de gobierno controlada por una élite progresista pero, como médico que es, relaciona las costumbres y la necesidad de cambiarlas con la salud pública. Retrata esa misma Lima supersticiosa y de escaso interés en la vida cultural que presentan los otros costumbristas, pero introduce por primera vez dentro del desarrollo del género una visión regional y de los grupos sociales de las clases bajas. Al igual que Mesonero Romanos quiere defender a su país de malentendidos por parte de extranjeros. Obedeciendo a este propósito didáctico, Fuentes se vuelve mucho más descriptivo y, en contraste con los otros autores de cuadros costumbristas que lo anteceden, usa los detalles externos con una intención más informativa que literaria. Su propósito es crear una estadística social de Lima dentro de una visión que abarca todos sus grupos sociales, especialmente los que están en trance de desaparecer.

Debido a la popularidad obtenida y a su intensa difusión en los periódicos, el costumbrismo afectó el desarrollo del proceso de la narrativa peruana decimonónica. No sólo ejerció influencia sobre las "tradiciones" de Ricardo Palma, sino que afectó también a la novela.

Algunos críticos de literatura peruana opinan que el cuadro se anticipó a la novela, y en alguna forma preparó a los escritores para ese esfuerzo literario más sostenido de escribir novelas. Mario Castro comenta que la novela peruana tomó del cuadro su interés por la realidad social.⁴

Alberto Tauro cree que el más grande aporte del cuadro al desarrollo de la novela consiste en la caracterización de personajes. Cita la primera novela romántica, *El Padre Horan*, como ejemplo de la similitud en cuanto a desarrollo del personaje, entre los tipos del cuadro y los de las primeras novelas.⁵ Luis Alberto Sánchez ve el cuadro como parte integral de la novelística y discute el costumbrismo sólo como una faceta de la novela costumbrista, y no como un género separado.⁶

Mary Nemptzow en su trabajo pionero sobre el costumbrismo peruano afirma que el cuadro sentó los cimientos del desarrollo del regionalismo en la literatura peruana.⁷ El interés que los costumbristas limeños expresaron sobre su propia realidad social, estimuló el interés de escritores posteriores en sus propias regiones. Así, "Cien años de vida perdularia", de Abelardo Gamarra, describe la vida en el altiplano en la década del 1880; Clorinda Matto de Turner escribió sobre el Cuzco y principios del siglo veinte, Abraham Valdelomar, Fernando Romero y Enrique López Albújar describieron el altiplano, la jungla y la costa, respectivamente.

Jorge Cornejo Polar difiere radicalmente de estos críticos en su creencia de que el cuadro retrasó el desarrollo de la novela en el Perú. Hace hincapié en el hecho de que aunque la novela se de-

4 Mario Castro, *La novela peruana*, segunda ed. (Lima, 1965), pág. 6.

5 Alberto Tauro, *Elementos de literatura peruana*, pág. 121.

6 Luis Alberto Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (Madrid, 1968), pág. 215.

7 Mary Nemptzow, "Acotaciones al costumbrismo peruano", *Revista Iberoamericana*, XX. No. 29-30 (julio 1949), págs. 56-57.

sarrolló relativamente tarde en Latinoamérica, fue particularmente tardía en el Perú (1849). Pardo y Aliaga utiliza muchas técnicas de la novela y el cuento en sus cuadros: descripciones, diálogos, caracterización y algunos de los cuadros de Pardo y Aliaga pueden ser considerados como novelas potenciales. Cornejo se muestra firme en su posición de que "el costumbrismo derivó las capacidades narrativas de los escritores que de otro modo pudieron haberse plasmado en novela".⁸

A pesar de estas opiniones divergentes, una cosa nos resulta evidente: el cuadro de costumbres estimuló el interés en los tipos y temática locales y en una detallada descripción de la realidad durante una época en la que el escapismo romántico podría haber sencillamente predominado fácilmente, sobre todo dentro del caótico mundo político y económico del Perú del siglo XIX. Sólo Felipe Pardo y Aliaga propuso un análisis de esa realidad, y un modelo alternativo, pero Segura y Rojas y Cañas con sus jocosas descripciones delinearon los límites económicos y sociales de la clase media peruana y el espíritu científico de Fuentes le llevó a observar la clase baja y los tipos tanto de Lima como de provincias. Estas diversas perspectivas canalizaron el narcisismo social de principios del siglo diecinueve hacia un nacionalismo, que, con el tiempo, derivó hacia un interés por examinar con mayor extensión y mediante diversas formas literarias, los verdaderos problemas del país.

8 Jorge Cornejo Polar, *Sobre Segura*. pág. 19.

BIBLIOGRAFIA

- Arena, Dieterich, *Lo romántico y lo moderno en Larra*. (En:) *Revista de Occidente*, V, N° 50 (mayo 1967), págs. 205-216.
- Arriola Grande, Maurilio, *Diccionario literario del Perú. Nomenclatura por autores*. Barcelona, (s.i.), 1968.
- Baquero Goyanes, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*. (En:) *Revista de Filología Española*, Anejo, 1949.
- . *Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos*. (En:) *Clavileño*, V, N° 30 (1954), págs. 1-12.
- Basadre, Jorge, *Historia de la República del Perú*. Quinta edición. Lima. Editorial Peruamericana, 1963.
- Berkowitz, Diana, *The Nature of Larra's Prose: An Analysis of the Artículos*. Tesis doctoral inédita. Columbia University, 1974.
- Bogliano, Jorge E., *La descendencia de Larra. El artículo de costumbres hispano-americano*. (En:) *Primeras jornadas de lengua y literatura hispano-americana*. *Acta Salmanticensia*, 10, I (1956), págs. 137-144.
- Cáceres Sánchez, María Leticia, *La personalidad y obra de D. Juan del Valle y Caviedes*. Arequipa, Editorial "El Sol", 1975.
- Cannizo, Mary, *Costumbres in Chilean Prose Fiction*. Tesis doctoral inédita. Columbia University, 1972.
- Castro Arenas, Mario, *La novela peruana y la evolución social*. Lima, (s.i.), 1965.
- Cornejo Polar, Jorge, *Dos ensayos sobre Pardo y Aliaga*. Arequipa, Editorial de la Universidad Nacional de San Agustín, 1967.
- . *Sobre Segura*. Arequipa, Universidad Nacional de San Agustín, 1970.

- Correa Calderón, Evaristo, ed., *Costumbristas españoles*. Madrid, Aguilar, S.A., 1950.
- Duffey, Frank, *The Early Cuadro de Costumbres in Colombia*. Chapel Hill (North Carolina), Studies in the Romance Languages and Literature, 1956.
- Estébanez Calderón, Serafín, *Vida y obra de Don Serafín Estébanez Calderón. "El Solitario"*. Edición, prólogo y notas de Jorge Campos. Vol. I. *Biblioteca de autores españoles*. Madrid, Ediciones Atlas, 1955.
- Fabra Barreiro, Gustavo. *El pensamiento vivo de Larra*. (En:) *Revista de Occidente*, L (1967), págs. 129-152.
- Fernández Cuenca, Justo, *Abelardo Gamarra. 'El Tunante', su vida y obra*. Cuzco, Ed. H. G. Rozas, 1954.
- Fontanella, Lee, *The Mortality of Types: Technology, Language and Prose in Romantic Spain*. Tesis doctoral inédita. Princeton University, 1971.
- Franco, Jean, *An Introduction to Spanish American Literature*. London, Cambridge University Press, 1969.
- Fuente Benavides, Rafael de la (i. e. Martín Adán), *Don Felipe Pardo y Aliaga*. (En:) *Mercurio Peruano*, XVI, No. 176 (noviembre 1941), págs. 605-616.
- . *Segura*. (En:) *Mercurio Peruano*, XVII, No. 185 (setiembre 1942), págs. 493-503.
- Fuentes, Manuel Atanasio, *Aletazos del Murciélago. Colección de artículos publicados en varios periódicos*. París, Lainé et Havard, 1866. Segunda edición. Tres vols.
- . *Biografía del Murciélago escrita por el mismo* . . . Lima, Imprenta de El Mercurio, 1863.
- . *Estadística general de Lima*. París, Lainé et Havard, 1866.
- . *Lima, apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. París, Diedot, 1867.
- . *Lima, or Sketches of the Capital of Perú, Historical, Statistical, Administrative*. París, Diedot, 1866.
- Garland Roel, Eduardo, *Manuel Ascencio Segura: sus comedias, artículos y poesías*. Lima, Biblioteca de la Revista Universitaria, 1914.
- Gibson, Charles, *Spain in America*. New York, Harper and Rowe, 1966.

- Goytisolo, Juan, *Mariano José de Larra (Figaro) — ensayos satíricos*. Moscú, Editorial Enseñanza Superior, 1967.
- Griffin, Charles C., *Economic and Social Aspects of the Era of Spanish-American Independence*. (En:) *The Hispanic American Historical Review*. XXIX, N° 2 (May 1949), págs. 170-187.
- Hoyo, Arturo del, *Larra, pobrecito hablador*. (En:) *Insula*, N° 188/189 (1962), pág. 4.
- Jiménez Borja, José, *Cien años de literatura y otros estudios críticos*. Lima, Ed. Barrantes, 1940.
- Kirkpatrick, Susan, *The Ideology of Costumbrismo*, (En:) *Ideologies and Literature*. II, N° 7 (May-June 1978), págs. 28-44.
- Larra, Mariano José de, *Artículos completos*. Madrid, Aguilar, 1944.
- . *Artículos de costumbres*. Editado por Jerry Johnson. Barcelona, Bruguera, 1972.
- Lastra, Pedro. *El cuento hispanoamericano del siglo XIX*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.
- Lazo, Raimundo, *Historia de la literatura hispanoamericana: el siglo XIX*. México, Editorial Porrúa, 1965.
- Leal, Luis, *El cuento hispanoamericano*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- Leavitt, Sturgis, *A Tentative Bibliography of Peruvian Literature*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1932.
- Lomba y Pedraja, J. R., *Cuatro estudios en torno a Larra*. Madrid, (s. i.), 1936.
- Losada, Alejandro, *El romanticismo en el Perú, la producción romántica y la formación de la sociedad republicana latinoamericana: el caso peruano 1840-1880*. Manuscrito inédito.
- Lukács, George, *Writer and Critic and Other Essays*. New York, G and D Publishers, Inc., 1971.
- Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Biblioteca Amauta, 1928.
- Marx, Karl, *The Communist Manifesto. Social and Political Philosophy*. Ed. John Sumerville. New York, Doubleday and Company, Inc., 1963.

- Mesonero Romanos, Ramón de, *Escenas matritenses*. Madrid, Renacimiento, 1925.
- Miro Quesada, Aurelio, *La ciudad en el Perú*. (En:) *Mercurio Peruano*, XVII, No. 181 (abril 1942), pág. 214.
- Moeilering, William Derochebrune, *The Elements of Costumbrismo in Pareda's Escenas Montañesas*. Tesis doctoral inédita. Stanford University, 1943.
- Monguió, Luis, *Poesías de Don Felipe Pardo y Aliaga*. University of California Publications in Modern Philology, Vol CVII. Berkeley, University of California Press, 1973.
- Montes Huidobro, Matías, *Mesonero Romanos: El estilo como permanencia de lo efímero*. (En:) *Hispania*, LII, No. 3 (setiembre 1969), págs. 401-408.
- Montesinos, José F., *Costumbrismo y novela*. Madrid, Editorial Castalia, 1965.
- Montgomery, Clifford Marvin, *Early "Costumbrista" Writers in Spain, 1750-1830*. Philadelphia, University of Pennsylvania, 1931.
- Nemtsov, Mary, *Acotaciones al costumbrismo peruano* (En:) *Revista Iberoamericana*, XV, No. 29 (julio 1949), págs. 45-69.
- Palma, Ricardo, *La bohemia de mi tiempo*. Lima, Ediciones Hora del Hombre, S. A., 1948.
- Pardo y Aliaga, Felipe, *Poesías y escritos en prosa*. París, Imp. de los Caminos de Hierro, 1869.
- . *Poesías y artículos (Selección)*. Ed. César Miró. Lima, Editorial Universo S. A., 1969.
- Peers, Edgar Allison, *The History of the Romantic Movement in Spain*. Cambridge, Cambridge University Press, 1940.
- Porrás Barrenechea, Raúl, *Don Felipe Pardo y Aliaga, satírico limeño*. (En:) *Revista Histórica* (Instituto Histórico del Perú), XIX, (1952), págs. 41-60.
- Portuondo, José Antonio, *Landaluze y el costumbrismo en Cuba*. (En:) *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, XVI, N° 1, (enero-abril 1972).
- Pupo Walker, Enrique, *El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde*. Manuscrito prestado por el autor.

- . *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid, Castalia, 1973.
- Riva Agüero, José de la, *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962. *Obras completas de José de la Riva Agüero*, vol. 1.
- . *Felipe y Manuel Pardo*. (En:) *Estudios de literatura peruana — Del Inca Garcilaso a Eguren*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962. *Obras completas de José de la Riva Agüero*, vol. II, págs. (339)-350.
- Rojas y Cañas, Ramón, *Museo de limeñadas*. Lima, Imprenta de J. Montoya, 1853.
- Romero de Valle, Emilia, *Diccionario manual de la literatura peruana y materias afines*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1966.
- Salazar Bondy, Augusto, *La filosofía en el Perú*. Lima, Editorial Universo S. A., 1967.
- Salomon, Noel, *A Propos des Eléments Costumbristas dans le 'Facundo' de D. F. Sarmiento*. (En:) *Bulletin Hispanique*, LXX, 3/4 (1968), págs. 342-412.
- Sánchez, Luis Alberto, *El Señor Segura; hombre de teatro*. Lima Editorial P. T. C. M., 1948.
- , *La literatura del Perú*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1939.
- , *La literatura peruana: derrotero para una historia espiritual del Perú*. Lima, Talleres Gráficos, 1928-1929.
- , *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. Madrid, Gredos, 1968.
- Sánchez Reborado, José, *Larra y los seres irracionales*. (En:) *Revista de Occidente*, V. No. 50 (mayo 1967), 172-180.
- Schwartz, Kessel, *A New History of Spanish American Fiction*. Coral Gables, (Florida), University of Miami Press, 1972.
- Segura, Manuel Ascencio, *Artículos de Costumbres*. Lima, Editorial Universo, 1968. Edición y prólogo de Jorge Cornejo Polar.
- Shaw, Donald Leslie, *The Nineteenth Century*. London, Benn, 1972.

- Tamayo Vargas, Augusto, *Literatura peruana*. (s. p. de i., s. f.). Tercera edición.
- Tarr, F. Courtney, *Larra's Duende Satírico del día*. (En:) *Modern Philology*, XXVI, No. 1 (1928-1929), págs. 31-46.
- . *Mariano José de Larra (1809-37)*. (En:) *Modern Language Journal*, XXII, No. 1 (octubre 1937), págs. 46-50.
- . *Romanticism in Spain and Spanish Romanticism*. (En:) *Bulletin of Spanish Studies*, XVI, 1939, págs. 26-27.
- Tauro, Alberto, *Dos periódicos redactados por Felipe Pardo*. (En:) *Mercurio Peruano*, XXXI, No. 275 (febrero 1950), págs. 54-63.
- . *Elementos de literatura peruana*. Lima, Ediciones Palabra, 1946.
- . *El espejo de mi tierra*, (En:) *Revista Iberoamericana*, No. 8 (febrero 1942), págs. 333-354.
- . *La Nariz por Felipe Pardo y Aliaga*. (En:) *Fénix*, No. 11 (1955), págs. 94-125.
- Torre, Guillermo de, *Larra en América* (En:) *Insula*, No. 188/89 (1962), pág. 9.
- Trotsky, Leon, *The Russian Revolution: The Overthrow of Tzarism and the Triumph of the Soviets*. New York, Doubleday & Company, 1959.
- Ucelay da Cal, Margarita, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844): Estudio de un género costumbrista*. México, El Colegio de México, 1951.
- Varela, José Luis, *El costumbrismo romántico*. Madrid, Magisterio Español, 1969.
- Varillas Montenegro, Alberto, *Felipe Pardo y Aliaga. Manuel Ascensio Segura*. Lima, Ed. Universitaria, 1964. Biblioteca Hombres del Perú, Segunda Serie, vol. XIX.
- Vergara, José María, *Las tres tazas. Las fiestas de toros*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1971, págs. 44-89.
- Wellek, René y Austin Warren, *Theory of Literature*. New York, Harcourt, 1956.
- Woodham, John Edward, *Hipólito Unanue and the Enlightenment in Perú*. Tesis doctoral inédita. Duke University, 1964.

INDICE ONOMASTICO

- Adán, Martín (v. Fuente Benavides, Rafael de la)
Addison, Joseph 17
Aliaga, Jerónimo de 17
Anderson Imbert, Enrique 102
Arriola Grande, Maurilio 109, 149
- Baquero Goyanes, Mariano 16, 18, 22, 40, 43-44, 77, 149
Basadre, Jorge 17, 55-56, 58, 60-61, 98, 149
Bello, Andrés 45
Berkowitz, Diana 19, 22, 30, 33, 39, 45-46, 48, 149
Bogliano, Jorge 17-19, 32, 149
Byron, George Gordon 75
- Caballero, Fermín 35
Cáceres Sánchez, María Leticia 10, 149
Cadalso, José 17, 40
Campos, Jorge 21, 150
Canizzo, Mary 17-18, 149
Caviedes, Juan del Valle 10
Cervantes, Miguel de 22
Cornejo Polar, Jorge 10, 18, 20, 64, 66, 76-77, 79, 81-83, 86-87, 90-92, 94, 97-98, 146-147, 149
Correa Calderón, Evaristo 9, 16-18, 24, 31-32, 39, 43, 45, 47-48, 150
- Duffey, Frank 9, 17, 32-33, 143, 150
- Estébanez Calderón, Serafín 10, 18, 21-22, 24-25, 38, 41, 45, 49, 150
- Fabra Barreiro, 43, 150
Fernández Cuenca, Justo 66, 150
Fontanella, Louis 28, 37, 150

Franco, Jean 70, 73, 102, 150
 Fuente Benavides, Rafael de la (seud. Martín Adán) 92, 106, 150
 Fuentes, Manuel Atanasio 9-10, 12, 54, 57-61, 125, 141, 144-147, 150

 Gamarra, Abelardo 150
 Garland Roel, Eduardo 94-96, 150
 Gibson, Charles 54, 150
 Griffin, Charles C. 57, 61-62, 151
 Goytisoló, Juan 151

 Hoyo, Arturo del 18, 151

 Jiménez Borja, José 128, 151
 Johnson, Jerry 42

 Kirkpatrick, Susan 20, 28, 151

 Lafuente, Modesto 94
 Larra, Mariano José de 10, 19, 21-22, 25, 28, 30, 32-33, 35, 37-50, 53-54, 93-94,
 121, 149, 151
 Lastra, Pedro 31, 151
 Lazo, Raimundo 68, 81, 89, 151
 Leavitt, Sturgis 109, 151
 Leal, Luis 151
 Lista, Alberto 68
 Lomba y Pedrajo, J. R. 22, 35, 45, 151
 López Albújar, Enrique 146
 Losada, Alejandro 20, 151
 Lukáks, Georg 33-34, 36, 47, 151

 Moratín, Leandro Fernández de 74
 Mariátegui, José Carlos 56-58, 61, 151
 Marx, Karl 56, 151
 Martín Adán (v. Fuente Benavides, Rafael de la)
 Matto de Turner, Clorinda 146
 Mesonero Romanos, Ramón 10, 16-17, 19-22, 24-25, 28-31, 35-37, 40-42, 45-47,
 49-50, 53-54, 92, 94, 113, 119, 121, 145, 149, 152
 Miró Quesada Sosa, Aurelio 61, 152
 Moellering, William 40, 47, 152
 Monguió, Luis 10, 67-68, 76, 78, 152
 Montes Huidobro, Matías 30, 35, 40, 42, 152
 Montesinos, José F. 9, 18, 22, 25, 32, 37-38, 41, 44-46, 152
 Montgomery, Clifford M. 29, 43, 110, 152
 Mora, José Joaquín de 68

 Nemptzow, Mary 146, 152

Palma, Ricardo 90, 143, 146, 152
 Pando, José María de 65
 Pardo y Aliaga, Felipe 9-10, 12, 53, 62-92, 94-95, 100, 105-107, 109, 111-115,
 117-118, 121, 125-127, 129, 136, 144-145, 147, 149, 152-154.
 Peers, Edgar Allison 152
 Porras Barrenechea, Raúl 73, 74, 152
 Portuondo, José Antonio 30, 152
 Pupo Walker, Enrique 143-144, 152

Quevedo, Francisco de 17, 22
 Quiroga, Facundo 15, 47, 49
 Reid, Tromas 65
 Riva Agüero, José de la 65, 68, 74, 90, 98, 106, 153

Rodolfo, José Antolín 74
 Rojas y Cañas, Ramón 9-10, 12, 54, 57-60, 62, 91, 109-117, 119-123, 129, 131,
 134, 136, 139, 144-145, 147, 153.
 Romero, Fernando 146
 Romero de Valle, Emilia 109, 153

Saint Hillaire, Geoffroy 48
 Salazar Bondy, Augusto 65, 153
 Salomon, Noel 15, 20, 35, 41, 47-48, 153
 Sánchez, Luis Alberto 56, 64-65, 71, 90-93, 95, 98, 146, 153
 Sánchez Reboredo, José 38, 153
 Sarmiento, Domingo Faustino 15, 45-47, 49
 Schwart, Kessel 153
 Segura, Manuel Ascencio 9-10, 12, 53-54, 57-60, 62, 66, 89-107, 109, 113-114,
 121, 125, 129-131, 134, 136, 144-145, 147, 149-150, 153-154
 Shaw, Donald Leslie 20, 26, 153
 Soffia, Bernardo 89
 Steele, Richard 17
 Stewart, Douglas 65

Tamayo Vargas, Augusto 66, 89, 94, 98, 126, 154
 Tarr, F. Courtney 9, 22, 31, 154
 Tierno Galván, Enrique 30
 Tauro, Alberto 65-66, 70, 75-76, 81, 90, 97-98, 146, 154.
 Torre, Guillermo de 30, 154
 Trotsky, Leon 34, 154

Ucelay da Cal, Margarita 9, 16-18, 21, 31, 35, 38, 41-43, 47, 133, 139, 154
 Unanue, Hipólito 85

Valdelomar, Abraham 146
Varela, José Luis 21-23, 38, 41, 154
Varillas M., Alberto 66, 79, 89, 94, 154
Vergara y Vergara, José María 36-37, 154

Warren, Austin 11, 15, 22-23, 29, 47, 50, 154
Wellek, Rene 11, 15, 22-23, 29, 47, 50, 154
Woodham, J. E. 85, 154

Zabaleta, Juan de 17

INDICE GENERAL

	Pág.
<i>Introducción</i>	9
<i>PARTE I. El cuadro de costumbres: aspectos críticos – históricos</i>	13
<i>Capítulo I. El costumbrismo y el cuadro de costumbres</i>	15
<i>Capítulo II. Antecedentes hispanos: el costumbrismo y los movimientos literarios del siglo XIX.</i>	21
<i>Capítulo III. Antecedentes hispanos: forma y temática del cuadro de costumbres</i>	27
— Forma interna	27
— Propósito	27
— Actitud y tono	29
— Forma externa: comentarios generales	32
— Naturaleza descriptiva del cuadro	33
— Empleo de detalles	34
— Relación entre lo universal y lo particular	38
— Contraste y condensación	39
— Extensión	39
— Punto de vista	40
— Tiempo	42
— Acción	43
	159

— Lenguaje	44
— Caracterización	46
— Temas	48
<i>PARTE II. El cuadro de costumbres en el Perú</i>	51
<i>Capítulo IV. Su contorno histórico-social</i>	53
<i>Capítulo V. Felipe Pardo y Aliaga: un modelo europeo para el Perú</i>	63
— Propósito	64
— Tono	74
— Actitud	75
— Punto de vista	77
— Acción	82
— Lenguaje	83
— Caracterización	86
<i>Capítulo VI. Manuel Ascencio Segura: en busca de lo criollo</i>	89
— Propósito	91
— Actitud y tono	94
— Punto de vista	96
— Acción y tiempo	99
— Lenguaje	101
— Caracterización	105
<i>Capítulo VII. Ramón Rojas y Cañas: el cuadro como reflejo de la historia social</i>	109
— Propósito	110
— Actitud y tono	114
— Punto de vista	115
— Tiempo	116
— Lenguaje	117
— Caracterización	121
— Extensión	123

<i>Capítulo VIII. Manuel Atanasio Fuentes: el cuadro como reflejo del pensamiento científico</i>	125
— Propósito	126
— Actitud y tono	131
— Punto de vista	132
— Lenguaje	136
— Caracterización	138
<i>Conclusión</i>	143
<i>Bibliografía</i>	149
<i>Índice onomástico</i>	155
<i>Índice general</i>	159

Esta Obra se terminó de imprimir el
15 de abril de 1980, en los Talleres
Gráficos P. L. Villanueva S.A. Jr.
Yauli 1440 Chacra Ríos. Teléfono
23-2440 Lima Perú