

Aura Cristina Bunoro

Universidad de Bucarest

Los *Comentarios Reales*, ¿punto de conexión entre Manuel González Prada y Ricardo Palma?

***Comentarios Reales*, a connection point between Manuel González Prada and Ricardo Palma?**

Recibido: 26.10.2019 / **Aceptado:** 11.11.2019

Resumen: La importancia de preservar el legado incaico y de incluirlo en la definición de la identidad nacional peruana es evidente en las obras de Manuel González Prada y Ricardo Palma que, a través de la descripción de los incas, consiguen transmitir a las generaciones presentes y futuras un testimonio de la cultura y civilización incaicas. A pesar de la polémica entre ambos autores, existen también rasgos comunes en cuanto al interés de estos para indagar sobre la realidad de la historia del pueblo peruano y ofrecer soluciones tanto para la recuperación de la cultura y civilización incaica como para la integración de la población indígena en la definición de la identidad nacional

Abstract: The importance of preserving the Inca legacy and including it in the definition of the Peruvian national identity is obvious in the writings of Manuel González Prada and Ricardo Palma, who, through the description of the Inca, succeed to transmit to the present and future generations a testimony of the Inca culture and civilization. Despite the controversy between the two authors, there are also common characteristics in what concerns their interest to investigate the reality of Peruvian people's history, and offer solutions for the recovery of the Inca culture and civilization, as well as the integration of the indigenous people in the definition of the

peruana, basándose como una de las fuentes fundamentales en los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega.

Peruvian national identity, basing themselves on the Inca Garcilaso de la Vega's *Comentarios Reales* as one of the most important sources.

Palabras clave: identidad nacional, recuperación, cultura, incaico, herencia

Key words: national identity, recovery, legacy, culture, Inca

La importancia de preservar el legado incaico y de incluirlo en la definición de la identidad nacional peruana es evidente en las obras de Manuel González Prada y Ricardo Palma, que consiguieron transmitir a las generaciones presentes y futuras un testimonio de la cultura y civilización incaicas. A pesar de la polémica entre ambos autores que se polarizó como choque entre dos generaciones, existen también rasgos comunes en cuanto al interés de estos por indagar sobre la realidad de la historia del pueblo peruano. Dado que esta historia se caracteriza por la convivencia, sin fusión total y sin entendimiento, entre la población indígena y los descendientes de los conquistadores, de lo que se trata es ofrecer soluciones tanto para la recuperación de la cultura y civilización incaica como para la integración de la población indígena en la definición de la identidad nacional peruana.

Una de las fuentes fundamentales utilizadas por González Prada y Palma para llevar a cabo este objetivo es *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, obra “relacionada con la búsqueda de una identidad andina” (Mazzotti 2009: s. n.). Si en el caso de los símbolos utilizados tanto en las *Baladas peruanas* como también en las *Tradiciones peruanas* podemos notar puntos comunes entre los dos autores, en el caso de la presentación de la figura de Atahualpa, a diferencia de Palma, González Prada sigue la misma perspectiva que el Inca Garcilaso de la Vega, es decir, presenta a Atahualpa como a un traidor. Pero aun así, la presentación asequible de los acontecimientos históricos a través de la fusión de la literatura con la historia, “exaltada y reivindicada como base del presente” (Tauzin Castellanos 1999), y la contribución al fortalecimiento de la identidad nacional peruana de ambos autores nos lleva más hacia una relación de cercanía que de lejanía.

Consideramos oportuno aclarar esta relación de lejanía/cercanía entre Ricardo Palma y Manuel González Prada antes de pasar a analizar las coincidencias en las obras de estos dos autores. El tradicionalista estuvo relacionado constantemente con su deseo de refugiarse en el pasado, y el segundo hizo famosa la cita “los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra”, con el propósito de conseguir “la atención del público” (González Prada, A. 1977: 109). Por otro lado, el insigne historiador y

diplomático peruano, Raúl Porras Barrenechea, al comparar a Ricardo Palma con la otra gran figura en pugna de la literatura y la cultura peruana a finales del siglo XIX, Manuel González Prada, afirmó que “de ambos metales, del culto y el respeto del pasado y de la esperanza del porvenir se forma el alma nacional de un pueblo. En ese sentido fueron tan peruanos el uno como el otro” (1969: 71).

Sobre el distanciamiento entre estos dos grandes autores han escrito desde críticos contemporáneos coetáneos a ambos hasta críticos literarios de este siglo. En la primera categoría entra Abraham Valdelomar, quien planteó que la rivalidad entre el tradicionista y González Prada alimentaba discusiones y transcendía “el periplo vital de los protagonistas” (1985: 77).

El crítico literario Luis Alberto Sánchez, uno de los más importantes biógrafos de González Prada, analizó las hostilidades entre los dos grandes literatos y sostuvo que estas empezaron desde la fundación del Círculo Literario en 1885, “institución de escritores jóvenes y excombatientes de la guerra” (1976: 25), que se oponía al Club Literario cuyo miembro fue también González Prada hasta 1878. Desilusionado con la tradición literaria predominante, vio en el Círculo Literario, un “vehículo para proponer una literatura basada en la ciencia y así orientada hacia el futuro” (Ward 1988: 209). Desde el punto de vista de Luis Alberto Sánchez, el hecho de que el tradicionista fuera secretario del presidente Balta mientras Piérola era Ministro de Hacienda llevó a la enemistad entre González Prada y Palma. Después siguieron los discursos del Politeama y del Olimpo en los que el autor de *Páginas Libres* denunció “las deficiencias y lacras” (Sánchez 1976: 18) de la vida social del Perú y de las letras peruanas. La frase célebre pronunciada en el discurso del Teatro Politeama de Lima supuso una ruptura entre la generación del tradicionista y la de González Prada. Palma consideraba útil la estrategia de “promover a los jóvenes sobre los que puede ejercer algún control” (Maíz 2006: 37), lo que no era válido para el autor de *Páginas Libres*. En una entrevista a Mariátegui, González Prada afirmaba que la literatura de la generación anterior “se inspiraba en el romanticismo español” y le faltaban las ideas y las impresiones que pudieran reflejar “el momento de la civilización en que se produjo” (Mariátegui 1985: 61).

Otra faceta del conflicto entre Palma y González Prada está representada por la injusta anexión del tradicionista al colonialismo. El hecho de que a Palma se le considerara como un autor que había loado “sin reticencias al Coloniaje” (Sánchez 1976: 28) y que González Prada estuviera en contra del ayer fueron otros motivos que profundizaron la aversión entre los dos. En relación con esta problemática, José Carlos Mariátegui fue uno de los críticos que acercó, desde nuestro punto de vista, a Ricardo Palma y a González Prada. A lo largo de sus *Tradiciones*, el autor criticó vehementemente las acciones crueles de aquellos conquistadores que estaban obsesionados por las riquezas de los incas, así como los abusos del periodo colonial:

“Ninguna institución u hombre de la Colonia y aun de la República escapó a la mordedura tantas veces tan certera de la ironía, el sarcasmo y siempre el ridículo de la jocosa crítica de Palma. [...] Se verá entonces que Palma está menos lejos de González Prada de lo que hasta ahora parece” (Mariátegui 1979: 221). Mariátegui explicó también que a Palma se le atribuyó el adjetivo de colonialista porque la mayoría de los críticos pensaron “en la divergencia personal entre Palma y González Prada; se ha alimentado, luego del contraste espiritual entre ‘palmistas y pradistas’” (1979: 220).

Otro momento importante de la compleja relación entre el tradicionista y el autor de *Páginas Libres* es el episodio de la Biblioteca Nacional. En la edición Copé de 1986 de *Obras* de Manuel González Prada existen varias páginas dedicadas a la polémica de la Biblioteca Nacional. González Prada le reprochaba al tradicionista haber estampado exageradamente sellos en los libros y “escribir tanto en antiportadas y colofones como en portadas y márgenes” y también le recordaba a Palma que “un establecimiento público no es un bien personal ni una vinculación” (1986: 374). Otros artículos más recientes mencionan la intensidad de “la conocida polémica entre Manuel González Prada y Ricardo Palma, luego de la renuncia obligada de este como Director de la Biblioteca Nacional y la subsiguiente aceptación del cargo por parte de Manuel González Prada” (Albizúrez Gil 2008: 97).

Pero la polémica va mucho más allá. Luis Alberto Sánchez comentaba el distanciamiento producido entre el tradicionista y González Prada desde el punto de vista del tratamiento del problema del indígena: mientras Palma se limitaba al “indio-espectáculo”, buscándolo para hablar de él en su obra, González Prada se detuvo en el “indio-problema” (1929: 362), interviniendo contra los poderes constituidos para luchar por los derechos de la población indígena.

En cuanto a la cercanía entre el tradicionista y González Prada, Cecilia Moreano escribe un artículo acerca de la influencia que ambos ejercieron en la obra de Clorinda Matto de Turner y sobre “cómo la obra de Matto muestra el desplazamiento de la hegemonía/supremacía cultural de Palma hacia González Prada” (Moreano 2006: 251). Desde el punto de vista de la autora “Matto ha alcanzado llevar a la práctica los reclamos que, de distinta manera, hacían Palma y González Prada años antes: el proyecto de hacer una literatura nacional que represente a todo el país” (2006: 276). Antes de que Clorinda Matto de Turner participara en el *Círculo Literario*, había recibido “la principal influencia literaria [...] de Ricardo Palma” (Kristal 1991: 125). Luego, las novelas de Clorinda Matto “dieron vida literaria a la concepción política de González Prada sobre el indio” (1991: 122). La escritora cuzqueña por un lado presta el estilo de Palma y por otro lado parte de las ideas de González Prada: “sin renunciar a Palma, la célebre escritora aceptó sutilmente aspectos de la doctrina social e González Prada” (Ward 2004).

Según se ha podido observar, existen muchos puntos de convergencia entre el tradicionista y el autor de *Páginas Libres*. Nos centraremos, sobre todo, en la recuperación de la herencia incaica teniendo como fuente principal los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega. Mientras González Prada dedica sus *Baladas Peruanas* a la reivindicación de las raíces del pueblo peruano, Palma salpica sus tradiciones con detalles e informaciones relacionadas con este mundo.

El Inca Garcilaso cumple al lado de Ricardo Palma un papel fundamental “en la constitución [...] de un imaginario nacional” (Rodríguez Mansilla 2011: 142). Y el hecho de que el Inca Garcilaso de la Vega escribiera la historia de los Incas fue uno de los motivos que determinó a Palma a no dedicar más tradiciones al periodo incaico, aunque las escritas contienen “su sentimiento de honda peruanidad” (García Barrón 1990: 104). La obra de Garcilaso supuso “el desarrollo del movimiento o renacimiento inca” y “proveyó una insustituible imagen identificatoria” que “estimulaba un orgullo por lo propio: la lengua quechua, la vestimenta tradicional, los usos y costumbres nativos” (García-Bedoya 2003: 198). A pesar de no haber dedicado más tradiciones al Incario, el tradicionista consigue ofrecernos una imagen bastante completa de los hábitos de los indígenas y de su forma de pensar.

Eva Valero destaca una aproximación entre el Inca Garcilaso de la Vega y Ricardo Palma también en *Corona Patriótica*, en la que el tradicionista “realiza un canto exaltado al Imperio de los Incas” que nos sitúa ante una “construcción mitificadora de lo prehispánico” (2013: 226):

Bajo el azul turquí de un cielo siempre sereno y majestuoso, alentado por los rayos de un sol magnífico, alzábase un pueblo a la felicidad. Llanos de esmeralda cubiertos de flores delicadas que abren sus corolas a los frescos besos del rocío, montes con entrañas de oro y plata que se destacan en el espacio como gigantes de granito, lagos cuyos pacíficos cristales apenas riza el murmullo de los céfiros; Panorama donde se hallan adunados vida, esplendor y dicha, tal fue el imperio de Manco. (Palma 1853: s. n.)

La obra *Corona patriótica* muestra que, en el periodo en que fue escrita, “la dignificación histórica del mundo incaico aparece en el centro del pensamiento” (Valero Juan 2013: 227) de Ricardo Palma y fortalece la demostración de la recuperación de la herencia prehispánica en la obra del tradicionista.

Retomando la idea del número reducido de tradiciones dedicadas al incario a favor de la abundancia de tradiciones dedicadas al mundo colonial, observamos que esta cuestión está relacionada con la necesidad, hacia finales del siglo XIX, de recuperar la herencia de los siglos coloniales que tras la emancipación fueron borrados de la historia. Eva Valero afirma que el tradicionista realiza “la fundación ‘literaria de la historia —preferentemente colonial, pero también incaica y republicana—”

(2003: 88-89) y, al mismo tiempo, menciona que Ricardo Palma no había dedicado más tradiciones al periodo incaico por no repetir lo que ya había narrado el Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios Reales*:

[...] lo que más nos interesa de la obra de Palma es la asimilación de la herencia histórica y cultural, y la recuperación del pasado silenciado tras la emancipación como vía para la formación de una literatura nacional. En la fundación de la conciencia histórica, la “secuencia viva” de la tradición encuentra su origen en el primer fundador de dicha conciencia, el Inca Garcilaso. El intertexto con la obra del Inca es más bien escaso en la globalidad de las *Tradiciones*, porque no son muchas las dedicadas al periodo incaico. La mayor parte de los relatos indígenas que se encuentran en esta obra provienen de los *Comentarios Reales*, una de las únicas fuentes que Palma poseía. Tal vez, como plantea Porras Barrenechea, no dedicó más “tradiciones” al pasado incaico por no repetir lo que el Inca ya había narrado. (2003: 108-109)

En cuanto a González Prada, a través de sus baladas, primera muestra manifestada de poesía indigenista, el autor consigue recuperar importantes temas, leyendas y detalles de la cultura incaica sobre la fundación del Cuzco, sobre el origen de los Incas, sobre Atahualpa, Huáscar o Túpac-Amaru. González Prada fue de los pocos escritores peruanos que se adentró en el meollo de la raza indígena. Con respecto a las intersecciones entre las *Baladas* y los *Comentarios Reales*, un aspecto interesante lo representan los epígrafes existentes al principio de las baladas que contienen citas de la obra del Inca Garcilaso. Ponemos unos cuantos ejemplos: “El chasqui”: “Chasqui llamaban a los correos. Viracocha, a los primeros españoles” (González Prada 2004: 75); “Origen de los incas”: “En su gentilidad tenían que la Luna era hermana y mujer del Sol” (González Prada 2004: 29); “Zupay”: “Zupay, que quiere decir Diablo” (González Prada 2004: 32); “La hija del *curaca*”: “*Curaca*, que es lo mismo que cacique en la lengua de Cuba, que quiere decir Señor de vasallos” (González Prada 2004: 78).

Yendo hacia el análisis de las obras, la mención del Inca Manco y de Mama-Ocillo en la tradición “Palla-Huarcuna” de Palma nos remite a la leyenda del origen de los incas. Esta leyenda la dio a conocer el Inca Garcilaso de la Vega, que narró los orígenes del Imperio Inca en sus célebres *Comentarios Reales* (1609):

Cuántos años ha que el Sol Nuestro Padre envió estos sus primeros hijos, no te lo sabré decir precisamente, que son tantos que no los ha podido guardar la memoria; tenemos que son más de cuatrocientos. Nuestro Inca se llamó Manco Cápac y nuestra Coya Mama Ocillo Huaco. Fueron, como te he dicho, hermanos hijos del Sol y de la Luna, nuestros padres. (2003: 57)

En la balada con el mismo nombre, *Origen de los incas*, de González Prada, están presentes las figuras de Manco Cápac y Mama Ocllo, los dos hermanos, hijos del Sol y de la Luna, mandados desde el cielo a la tierra para que adoctrinaran a los hombres en el conocimiento del Sol y enseñaran a los pueblos a labrar las tierras, cultivar las plantas y vivir como seres racionales:

Es Manco Cápac - el héroe
de alma benéfica y justa;
es Mama Ocllo - la virgen
toda pureza y dulzura. (2004: 30)

Al mismo tiempo, en las obras de estos dos autores existe una variedad de menciones a la cultura incaica. En cuanto a las formas de canto provenientes de este periodo, aparece en la tradición “La muerte en un beso” de Palma el *yaraví*, género musical mestizo derivado del *haravi* incaico que se expande por gran parte de la región andina, sobre todo desde su lugar de nacimiento, Arequipa, para luego extenderse por Huamanga, Cusco y Huánuco en el Perú. Originalmente, el *haravi* indio prehispánico era un canto ritual elegíaco, de despedida o fúnebre, no solo constreñido a lo amoroso; se acompañaba con la *quena* o flauta de hueso. La *quena* también se menciona en la tradición, siendo esta un instrumento de viento de bisel, usado por los antiguos habitantes del altiplano andino para sosegar los días y noches de pastoreo con sus llamas. En la actualidad es uno de los instrumentos típicos de los conjuntos folclóricos de música andina:

Si los cantos del poeta bastaran para expresar los sufrimientos de una generación, nada habla tanto al espíritu como un *yaraví*, trova del indio henchida de sentimental perfume, gemido que al salir desgarrar el pecho e himno que respira fe en el mañana. Todo esto es a la vez un *yaraví*, poesía que se desprende del alma con tan íntima ternura, acompañada por los acentos de la *quena*, como las hondas lamentaciones al compás del salterio del profeta. (Palma 1952: 21)

El hecho de que en la cita anterior Palma esté alabando la forma poética incaica, el *yaraví*, es una muestra más de la importancia que el autor concede a las raíces indígenas en la definición de la identidad peruana. Otro ejemplo es la tradición “Franciscanos y jesuitas”, en la que Ricardo Palma menciona de nuevo el *yaraví* y también la *cachua*, baile de los indígenas del Perú. La mención de la *cachua* aparece también en la tradición “Un obispo de Ayacucho”; la *charanga* es el instrumento “con que se acompaña el monótono zapateo de la cachua tradicional” (1952: 685). El tradicionista alude al *yaraví* y a la *quena* también en la tradición “El cristo de la agonía”:

“lo melancólicamente vago, como el *yaraví* que nuestros indios cantan acompañados de las sentimentales armonías de la *quena*” (1952: 439). El *yaraví* está mencionado también en la tradición “El cigarrero de Huacho”, donde el autor cuenta que los galanes “cantaban amorosas endechas y quejumbrosos *yaravíes*” (1952: 680), y vuelve a aparecer en la tradición “Los pasquines de Yauli”: “para que las cantase en tono de *yaraví*” (1952: 683).

Otro ejemplo es la tradición “El Manchay-Puito”, en la que el doctor Angulo cantó un *yaraví* acompañado por la *quena*, por el dolor que le había causado la muerte de su amada, Ana. Así nació “el *yaraví* que el pueblo del Cuzco conoce con el nombre del *Manchay-Puito* (infierno aterrador)” (1952: 777). Conforme a lo narrado por el tradicionista, la lengua quechua es la que ofrece sentimiento al *yaraví*; cuando se traduce esta melodía a otro idioma se pierde gran parte del encanto que tiene en la lengua original. A través de la creación de un proceso intertextual, Ricardo Palma nos ofrece dos estrofas del *Manchay-Puito* en las que reivindica la lengua quechua: “el poeta o *haravicu* desconoce la música del consonante o asonante, hallando la armonía en sólo el eufonismo de las palabras” (1952: 777). El tradicionista presenta, a continuación, la mejor descripción del contenido de un *yaraví* y de los efectos que esta melodía tiene en los corazones y mentes de las personas que la oyen:

El resto del *Manchay-Puito hampuy nihuay* contiene versos nacidos de una alma desesperada hasta la impiedad, versos que estremecen por los arrebatos de la pasión y que escandalizan por la desnudez de las imágenes. Hay en ese *yaraví* todas las gradaciones del amor más delicado y todas las extravagancias del sensualismo más grosero.

Los perros aullaban, lastimosa y siniestramente, alrededor de la casa parroquial, y aterrorizados los indios de *Yanaquihua* abandonaban sus chozas.

Y las dolientes notas de la *quena* y las palabras tremendas del *haravicu* seguían impresionando a los vecinos como las lamentaciones del profeta de Babilonia. (1952: 777)

Si Ricardo Palma alude muchísimas veces en sus *Tradiciones al yaraví*, González Prada escribe con este tipo de melodía dulce y melancólica propia del *yaraví* y, a través de la balada “La canción de la india”, logra el tono auténtico de esta forma poética. El autor escribe también la balada “Invención de la *quena*” en la que presenta el sentimentalismo y la emoción que este instrumento consigue expresar:

El Inca vierte su llanto;
y, a las lágrimas de fuego,
las duras rocas de ablandan
y se derriten los hielos.

El Inca toca la *Quena*,
y, a los lúgubres acentos,
lloran lágrimas los vivos
y se estremecen los muertos. (González Prada 2004: 44)

En el capítulo XXVII del Libro Segundo de los *Comentarios Reales*, el Inca Garcilaso de la Vega ofrece a los lectores explicaciones sobre la poesía y la flauta que acompañaba los versos de los incas:

De la poesía alcanzaron otra poca, porque supieron hacer versos cortos y largos, con medida de sílabas: en ellos ponían sus cantares amorosos con tonadas diferentes, como se ha dicho. También componían en verso las hazañas de sus reyes y de otros famosos incas y *curacas* principales, y los enseñaban a sus descendientes por tradición, para que se acordasen de los buenos hechos de sus pasados y los imitasen. Los versos eran pocos, porque la memoria los guardase; empero muy comprendiosos como cifras. No usaron de consonante en los versos; todos eran sueltos. Por la mayor parte semejaban a la natural compostura española que llaman redondillas. [...] Los versos amorosos hacían cortos, porque fuesen más fáciles de tañer en la flauta. [...] Otras muchas maneras de versos alcanzaron los incas poetas, a los cuales llamaban *haráuec*, que en propia significación quiere decir inventor. (De la Vega 2003:154-155)

Y esto era porque el galán enamorado, dando música de noche con su flauta, por la tonada que tenía decía a la dama y a todo el mundo el contento o descontento de su ánimo, conforme al favor o desfavor que se le hacía. [...] De manera que se puede decir que hablaba por la flauta. [...] Un español topó una noche a deshora en el Cuzco una india que él conocía, y queriendo volverla a su posada, le dijo la india:
—Señor, déjame ir donde voy; sábetе que aquella flauta que oyes en aquel otero me llama con mucha pasión y ternura, de manera que me fuerza a ir allá. Déjame, por tu vida, que no puedo dejar de ir allá, que el amor me lleva arrastrando para que yo sea su mujer y él mi marido. (2003:153)

Los símbolos utilizados representan también puntos comunes entre los dos escritores y teniendo como fuente al Inca Garcilaso de la Vega. El cóndor es un símbolo utilizado por Ricardo Palma en sus *Tradiciones peruanas*. En “Palla-Huarcuna” aparece esta ave mítica, símbolo común de las más importantes culturas prehispánicas, que representa a los pueblos andinos. En todas las mitologías de la Cordillera de los Andes, el cóndor aparece como un avatar del Sol. Palma relata que la caída del cóndor herido significó el aviso de la destrucción del imperio de Manco Cápac y de la llegada de los conquistadores:

El cóndor de alas gigantescas, herido traidoramente y sin fuerzas ya para cruzar el azul del cielo, ha caído sobre el pico más alto de los Andes, tiñendo la nieve con su sangre. El gran sacerdote, al verlo moribundo, ha dicho que se acerca la ruina del imperio de Manco, y que otras gentes vendrán, en piraguas de alto bordo, a imponerle su religión y sus leyes. (1952: 7)

La idea de esta predicción tuvo como fuente los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso que explica cómo Huaina Cápac y todo su Imperio quedaron aterrorizados por la interpretación de lo ocurrido durante la fiesta para el Sol:

Y fue que, celebrándose la fiesta solemne que cada año hacían a su Dios el Sol, vieron venir por el aire un águila real, que ellos llaman *anca*, que la iban persiguiendo cinco o seis cernícalos y otros tantos halconcillos [...]. Los cuales, trocándose ya los unos, ya los otros, caían sobre el águila, que no la dejaban volar, sino que la mataban a golpes. Ella, no pudiendo defenderse, se dejó caer en medio de la plaza mayor de aquella ciudad, entre los incas, para que la socorriesen. Ellos la tomaron y vieron que estaba enferma, cubierta de caspa, como sarna, y casi pelada de las plumas menores. Díéronle de comer y procuraron regalarla, mas nada le aprovechó, que dentro de pocos días se murió, sin poderse levantar del suelo. El Inca y los suyos lo tomaron por mal agüero, en cuya interpretación dijeron muchas cosas los adivinos que para semejantes casos tenían elegidos; y todas eran amenazas de la pérdida de su Imperio, de la destrucción de su república y de su idolatría (2003: 667-668)

El cóndor aparece mencionado también en la tradición “Santiago el volador” como un pájaro capaz de volar rápida y altamente, hecho que lo convierte en un modelo para diseñar un aparato para volar dado que el cóndor puede volar hasta las más altas cumbres.

En el caso de las *Baladas peruanas*, el cóndor está presente en la primera estrofa de la balada “Las flechas del inca”. La primera flecha del inca le pidió a este que destrozara las alas del “cóndor volador”. Y también se menciona en la balada “El *mitayo*”, cuando el autor remite a la inhumanidad de los conquistadores y a la imposibilidad de que esta situación cambie:

—¿Cuándo el tigre de los bosques
en los mares beberá?

—Cuando del huevo de un cóndor
Nazca la sierpe mortal.

—¿Cuándo del huevo de un cóndor
Una sierpe nacerá?

—Cuando el pecho de los Blancos
Se conmueva de piedad. (González Prada 2004: 81)

En *Nuevas Páginas Libres* González Prada utiliza el símbolo del cóndor para hacer referencia a las batallas de Junín y Ayacucho y presenta una posible alternativa en el caso en que el Perú no hubiera obtenido su independencia: “Si los españoles hubieran triunfado en Junín y Ayacucho, tendríamos *leones de Iberia* desgarrando a *cóndores de los Andes*, en lugar de *Diosas de la Libertad* pisando la *garganta de la tiranía*” (1937: 73).

En cuanto a los emperadores incas mencionados, Mayta Cápac es uno de aquellos que más importancia recibe. Fue el cuarto Inca, famoso por el puente de mimbre, con cuya fama consiguió conquistar varias naciones. En los *Comentarios Reales* el Inca Garcilaso de la Vega cuenta que Maita Cápac tenía que cruzar con su gente el gran río llamado Apurímac y, por lo tanto, “mandó hiciesen puente por do pasase su ejército”; también cuenta Garcilaso que “fue ésta la primera puente de mimbre que en el Perú se hizo por orden de los incas” y que “sola ella fue parte para que muchas provincias de aquella comarca recibiesen al Inca sin contradicción alguna” (2003: 183).

La tradición “La gruta de las maravillas” narra la valentía de los habitantes del país de los *chumpibuilcas*, gobernado por el príncipe Huacari. Lo que también destaca en esta tradición es la inteligencia de los incas que construyen puentes de mimbres, puentes colgantes como estrategia de lucha; además, la tradición cuenta que las invenciones de los hombres de Mayta-Cápac dejaron asombrados a los *chumpibuilcas*.

En la balada “El puente del Apurímac” el protagonista es Mayta Cápac, quien triunfó en todas las batallas, según cuenta el autor, incluso en la lucha en contra de “los hijos de los bosques”.

—“Mayta-Cápac, tuyos somos
Nada, nada se te opone.
Quien humilla y doma el Río,
¿Qué no hiciera con los hombres?” (González Prada 2004: 53)

Pasando a Atahualpa, aunque una de sus fuentes fueron los *Comentarios Reales*, Ricardo Palma no presenta la misma visión del autor, que lo considera un traidor y un monarca cruel y falto de honra, sino que se centra más en el rescate obtenido por aquellos que hicieron prisionero o asesinaron al último monarca inca:

El cual, siendo bastardo, con astucia y cautelas prendió y mató al hermano mayor, legítimo heredero, llamado Huáscar Inca, y tiranizó el Reino; y con tormentos y crueldades, nunca jamás vistas ni oídas, destruyó toda la sangre real, así hombres como niños y mujeres, en las cuales, por ser más tiernas y flacas, ejecutó el tirano los tormentos más crueles que pudo imaginar (De la Vega 2003: 689)

Pero como dice también el Inca Garcilaso, “cada uno dice de la feria como le va en ella” (2003: 691), el mismo tradicionista afirma que una de sus fuentes principales fue el pueblo:

Nunca he aspirado a pasar por original en la creación de un argumento. Esa cualidad de la fantasía conviene al novelista; pero no a quien, como yo, vive en el enmarañado campo de la historia. *Mis tradiciones, más que mías, son de ese cronista que se llama pueblo*, auxiliándome, y no poco, los datos y noticias que en pergaminos viejos encuentro consignados. Mía es, sin duda, la tela que las viste; pero no el hecho fundamental. *Soy un pintor que restaura y da colorido a cuadros del pasado* (Palma 1949: 76)

En la tradición “Incas ajedrecistas” encontramos una breve referencia que respeta la misma opinión del Inca Garcilaso en cuanto a Atahualpa: “castigado ya en Cajamarca con la muerte el usurpador asesino del legítimo Inca Huáscar” (Palma 1952: 14).

En cuanto a las *Baladas peruanas*, el conflicto entre Atahualpa y su hermano Huáscar representa el tema de la balada “La sombra de Huáscar”. El Inca Garcilaso relata que después de haber vencido al ejército de su hermano, Atahualpa ordenó la muerte de este y su cadáver fue arrojado al río Yanamayo. En la balada, Huáscar le predice a Atahualpa su muerte a manos de los conquistadores como venganza por la orden que el último monarca inca dio de matar a su hermano: “De mí piedad no tuviste, / No la tendrán, no, contigo” (González Prada 2004: 64). Según los *Comentarios Reales*, el conflicto entre los dos hermanos partió de la decisión de Huaina Cápac, el padre de los dos, que, por querer demasiado a su hijo Atahualpa, que no fue heredero legítimo, le pidió a su hijo Huáscar que aceptara dejar a Atahualpa gobernar el reino de Quito. Al principio, Huáscar estuvo de acuerdo, pero se dio cuenta de que él era el heredero legítimo y, por lo tanto, consideraba que también el reino de Quito tenía que pertenecerle. Le pidió a Atahualpa que se presentara en el Cuzco y le reconociera vasallaje. Atahualpa suplicó “a Su Majestad le diese licencia para que todas las provincias de su estado fuesen juntamente con él a celebrar en la ciudad del Cuzco las exequias del Inca Huaina Cápac, su padre, conforme a la usanza del reino de Quito y de las otras provincias” (De la Vega 2003: 711). Y, según cuenta el Inca Garcilaso, este fue el engaño a través del cual Atahualpa consiguió vencer a su hermano Huáscar y apoderarse del imperio. Existe en las baladas también referencia a la cadena de Huáscar, la “gran cadena de oro” (Prada 2004: 72) sobre la cual nos informa el Inca Garcilaso, quien explica el motivo que llevó a la confección de semejante ‘joya’. Las informaciones de la obra del Inca Garcilaso que permiten a los lectores ampliar sus conocimientos sobre el Imperio Incaico, en las baladas de González Prada se transforman en detalles que nos remiten poéticamente al mundo de los incas.

Todo lo demostrado y presentado sobre las constantes referencias a los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega tanto en el caso de Ricardo Palma como también en el caso de González Prada, nos revelan la existencia de una cercanía entre estos dos autores. Mientras que varias baladas de González Prada tocan los

mismos temas que la obra del Inca, en las *Tradiciones peruanas* también están presentes muchas referencias a los *Comentarios Reales*.

Los temas comunes representan, desde nuestro punto de vista, una muestra de acercamiento entre Palma y González Prada, en su intención de recuperar el legado incaico y de fortalecer el sentimiento de peruanidad a través de la utilización de la obra de un autor considerado “históricamente, el primer ‘peruano’, si entendemos la ‘peruanidad’ como una formación social determinada por la conquista y la colonización españolas” (Mariátegui 1979: 211).

Bibliografía

- ALBIZÚREZ GIL, Mónica. “Reconsideraciones sobre el asalto de Manuel González Prada a la Biblioteca Nacional de Lima”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 68.XXXIV (2008): 97-119.
- DE LA VEGA, El Inca Garcilaso. *Comentarios Reales. La Florida del Inca*. Madrid: Espasa-Calpe, 2003.
- GARCÍA BARRÓN, Carlos. “La afirmación de la identidad cultural peruana en el Inca Garcilaso de la Vega y Ricardo Palma”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* LXVI (1990): 103-110.
- GARCÍA-BEDOYA, Carlos. “Discurso criollo y discurso andino en la literatura peruana colonial”. *Heterogeneidad y Literatura en el Perú*. Ed. James Higgins. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2003. 179-198.
- GONZÁLEZ PRADA, Alfredo. “El ‘Polirritmo sin rima’”. *Ortometría, apuntes para una rítmica*. Manuel González Prada. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977. 109-116
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Obras*. Tomo II. Vols. 3 y 4. Lima: Ediciones Copé, Petroperú S.A., 1986.
- . *Nuevas Páginas Libres*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1937.
- . *Baladas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Edición digital a partir de Manuel González Prada. *Baladas*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/baladas/>> [17/09/2019]
- KRISTAL, Efraín. “La dimensión política del indigenismo de Clorinda Matto de Turner”. *Una visión urbana de los Andes*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1991. 123-153.
- . “González Prada y la élite industrial”. *Una visión urbana de los Andes*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1991. 95-122
- MAÍZ, Claudio. “Historia, literatura y lengua en el epistolario de Ricardo Palma y Miguel de Unamuno”. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 41 (2006): 35-49.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. “Conversación con don Manuel González Prada”. *Manuel González Prada: profeta olvidado*. Ed. Willy F. Pinto G. Lima: Editorial Cibeles, 1985. 49-64.
- . “Ricardo Palma, Lima y la Colonia”. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Ediciones Era, 1979. 218-227.

- MAZZOTTI, José Antonio. “La Florida del Inca, el Rey Alarico y el proceso de construcción identitaria en el Inca Garcilaso”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-florida-del-inca-el-rey-alarico-y-el-proceso-de-construccion-identitaria-en-el-inca-garcilaso-0/>> [17/09/2019]
- MOREANO, Cecilia. “El pesado casco de Minerva: influencia de Palma y González Prada en la obra de Clorinda Matto de Turner”. *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*. Ed. Isabelle Tauzin Castellanos. Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa, 2006. 251-277.
- PALMA, Ricardo. *Corona patriótica*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Edición digital a partir de Ricardo Palma. *Corona patriótica*. Lima: Tipografía del Mensajero, 1853. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/corona-patriotica-coleccion-de-apuntes-biograficos/html/ff3e67c2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_> [17/09/2019]
- . *Tradiciones peruanas completas*. Madrid: Aguilar S.A. de Ediciones, 1952.
- . *Epistolario*. Lima: Cultura Antártica, 1949.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl. *El sentido tradicional en la literatura peruana*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1969.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando. “Brindan los curacas: de los *Comentarios reales* a las *Tradiciones peruanas*”. *Mercurio Peruano* 524 (2011): 142-150.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Mito y realidad de González Prada*. Lima: P.L. Villanueva, 1976.
- . *Don Manuel*. Lima: Casa Editorial E. Rosay, 1930.
- . “Perfil de lo romántico e indagación del ‘lejanismo’”. *Mercurio Peruano* 29 (1929): 362.
- TAUZIN CASTELLANOS, Isabelle. “Caracterización del párrafo histórico en la obra de Ricardo Palma”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Edición digital a partir de *Las tradiciones peruanas: claves de una coherencia*, Lima: Universidad Ricardo Palma, 1999. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/caracterizacion-del-parrafo-historico-en-la-obra-de-ricardo-palma-0/>> [17/09/2019]
- VALDELOMAR, Abraham. “La casa de los libros”. *Manuel González Prada: profeta olvidado*. Ed. Willy F. Pinto G. Lima: Editorial Cibeles, 1985. 65-88.
- VALERO JUAN, Eva. “Perspectivas del romanticismo para una mitología peruana”. *Mito, palabra e historia en la tradición literaria hispanoamericana*. Eds. José Carlos Rovira y Eva Valero Juan. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2013. 223-235.
- . *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2003.
- WARD, Thomas. “Manuel González Prada”. *INTI, Revista de Literatura Hispánica* 28 (1988): 209-221.
- . “Rumbos hacia una teoría literaria peruana comprometida: Matto de Turner, Cabello de Carbonera, y González Prada”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Edición digital a partir de “La teoría literaria: romanticismo, krausismo y modernismo ante la ‘globalización’ industrial”. *Romance Monographs* 63 (2004): 110-127. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rumbos-hacia-una-teoria-literaria-peruana-comprometida-matto-de-turner-cabello-de-carbonera-y-gonzalez-prada/html/347896e9-2300-4af5-835c-89d4af42fb72_8.html#I_0_> [17/09/2019]