

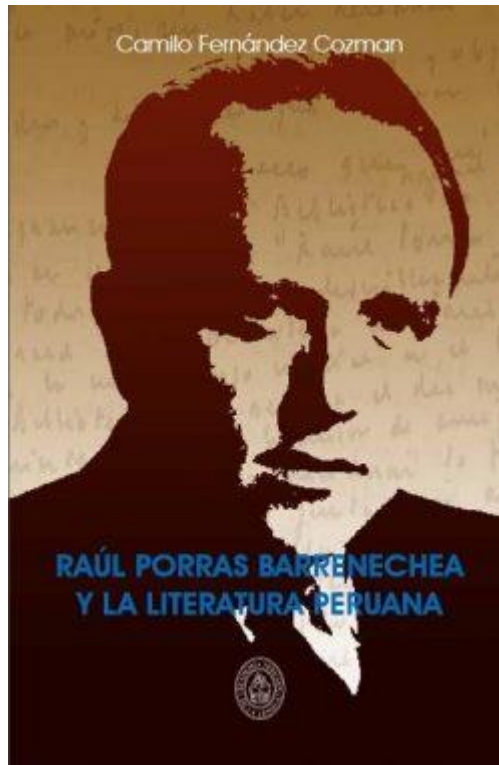
## **Raúl Porras Barrenechea y la literatura peruana**

**Sergio Luján Sandoval**

(Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

[sergio.lujan@unmsm.edu.pe](mailto:sergio.lujan@unmsm.edu.pe)

*Tonos Digital*, 41, 2021 (II)



Camilo Fernández Cozman. *Raúl Porras Barrenechea y la literatura peruana*. [2ª edición ampliada y corregida]. Lima, Academia Peruana de la Lengua, 2020, 170 págs. ISBN: 978-612-4159-73-2.

Raúl Porras Barrenechea (1897-1960), historiador, diplomático, abogado, periodista, crítico literario y ensayista, es, quizá, una de las mentes más descolantes en el cauce de la cultura peruana de la primera mitad del siglo xx. Específicamente en la esfera literaria, Porras es fundamental no solo por sus estudios sobre las crónicas del periodo colonial en tanto discursos heterogéneos y atravesados por diferentes visiones de mundo, sino también porque se interesó en la búsqueda de aquellas fuentes que permitieran comprender las continuidades, las rupturas, los silencios y los

trasvasamientos que estructuran a las literaturas en el Perú. Ejemplo de ello son sus aproximaciones sobre la obra de connotados escritores como Ricardo Palma, Manuel González Prada, José María Eguren, José Santos Chocano, Abraham Valdelomar, César Vallejo, entre otros.

Si bien los aportes de Porras a la historiografía y a la crítica literarias han sido mentados en diversos trabajos concernientes a la literatura peruana, son más bien escasas las investigaciones que se internan en la obra del crítico pisqueño de manera sistemática y profunda, es decir, poniendo de relieve sus aciertos y problematizando el alcance de sus propuestas. En ese sentido, el libro *Raúl Porras Barrenechea y la literatura peruana*, del investigador Camilo Fernández Cozman, procura llenar ese vacío tomando como protagonista a *El sentido tradicional en la literatura peruana*. El texto que ahora reseñamos es la segunda edición y se compone de cuatro capítulos: los tres primeros corresponden a la edición príncipe; el último, fue recientemente agregado.

El primer capítulo titulado "La literatura peruana según Raúl Porras Barrenechea" se subdivide en tres bloques: 1) "Literatura peruana prehispánica", 2) "Literatura peruana poshispánica" y 3) "La literatura peruana y su esencia mestiza". Los dos primeros surgen a partir de la periodización cronológica de Porras. Así, Fernández Cozman, siguiendo al historiador peruano, subraya que la literatura prehispánica está vertebrada por "la tradición oral quechua" (p. 23) y destacarían tres composiciones ligadas al canto: el *haylli*, referido a la exaltación de la victoria; el *harauí*, vinculado a temáticas amorosas y el *taqui*, que acoge los impulsos desbordantes de la alegría. En ese orden, Porras apunta que estas manifestaciones ancestrales remitían a "formas poéticas evolucionadas" (p. 25) gracias a la presencia del runasimi como lengua unificadora. La literatura peruana poshispánica, en cambio, sería un producto cultural a partir del choque y la fricción producidos durante y después de la invasión española. Como consecuencia, Porras desenvuelve una perspectiva que intenta ensamblar ambos sistemas culturales reconociendo el valor y el rol indiscutible de las culturas andinas, motivo por el que Fernández encuentra la figura del «mesticismo telúrico» en el pensamiento de tal autor.

El tercer bloque, "La literatura peruana y su esencia mestiza", presenta un mayor desarrollo. En él, el docente sanmarquino privilegia el método comparativo para desenvolver dos apartados. En el primero, se cotejan las visiones de Riva Agüero y Porras sobre la poesía de Mariano Melgar y del romanticismo peruano. Según Fernández, Riva Agüero entendía a la «literatura peruana» bajo los presupuestos de la escritura y de la lengua españolas evidenciando una postura oligárquica y aristócrata; Porras, en cambio, destaca el componente mítico de las producciones prehispánicas. De igual modo sucede con la valoración de Mariano Melgar, toda vez que para Riva Agüero no se trataba sino de un "momento curioso" (p. 41) de nuestra literatura; por el contrario, Porras enfatiza en el yaraví como una creación autóctona y popular. Sobre esto último, Fernández se vale de Cornejo Polar para indicar que el yaraví se ubicaría en el sistema culto y para aseverar que la poesía de Melgar es "mestiza y heterogénea" (p. 45). Además, con respecto al romanticismo peruano, mientras Riva Agüero menciona que en nuestro territorio este fue una emulación del francés; Porras, según Fernández, defenderá dos vertientes: 1) un romanticismo inauténtico y 2) otro de ribetes más espontáneos y ligado a la libertad (tal es el caso de Atanasio Fuentes).

En el segundo apartado, se contrastan las propuestas de Mariátegui y Porras recurriendo a autores como Eguren, Valdelomar y Vallejo. De esta manera, el investigador sanmarquino menciona que Porras ve en Mariátegui a uno de los mayores representantes del antiacademicismo, pero, a su vez, no duda en criticar el juicio apresurado del diplomático pisqueño, quien sostenía que el Amauta estaba en contra de lo limeño. Siguiendo la secuencia, Fernández se instala en los cauces de la poesía egureniana para cotejar los comentarios de ambos autores: aunque coinciden en rescatar la sensibilidad infantil que subyace en Eguren, algunas veces "cometen un desliz porque manifiestan un punto de vista tal vez poco sutil en el análisis de la poesía egureniana" (p. 62); frente a ello, el autor realiza un sugerente análisis del poema "Tiza blanca". Por otro lado, con respecto a Valdelomar y al grupo "Colónida", Mariátegui sostenía que se trató de un grupo de escritores que heredó la vena estética gonzalezpradiana, mas dejó de lado la revolucionara; Porras, por su parte, es más sutil y afirma que se trató de

un colectivo "más o menos orgánico" (p. 68) sin dejar de ser ambivalente. Sin embargo, tanto él como Mariátegui concuerdan en la presencia del humorismo y el influjo de D'Annunzio en Valdelomar. Finalmente, al aludir a Vallejo, Fernández hace notar que a pesar de que Mariátegui leyó en clave indigenista *Los heraldos negros*, con *Trilce* acontece un silencio sintomático. No obstante, agrega que Porras advierte el humorismo en la poesía vallejana.

En el capítulo dos, "La transculturación y el sentido tradicional en la literatura peruana", el objetivo es analizar dicha categoría en función, principalmente, de un discurso particular: la crónica. De tal modo, se estructura en seis partes. En la primera, "¿Qué es la transculturación?", Fernández expone, por un lado, los orígenes de tal concepto remitiéndonos al cubano Fernando Ortiz, y, de otro lado, repara en los puntos de contacto de dicha propuesta teórica con el pensamiento de Porras. En la segunda, "Las crónicas y la transculturación", se inserta la noción de crónica como un «género mestizo», esto es, transculturado desde la visión de Porras, quien privilegia el nivel de la lengua de los tres propuestos por Rama, ya que "el castellano se impregna de las voces indígenas" (p. 87). Inmediatamente, se despliega la clasificación de Porras sobre los cronistas: *pretoledanos* (Cieza de León), *toledanos* (Sarmiento de Gamboa y Juan de Matienzo) y *postoledanos* (Garcilaso de la Vega y Guamán Poma de Ayala).

La tercera parte y cuarta partes de este segundo capítulo se subtitulan "Análisis de un fragmento de *Crónica del Perú*, de Pedro de Cieza de León" y "Análisis de un fragmento de *Comentarios Reales*, del Inca Garcilaso de la Vega", respectivamente. En ambas, Fernández realiza una interpretación siguiendo de cerca las ideas de Porras. Por ejemplo, en el texto de Cieza de León, se señala que existe un entrecruzamiento de dos sistemas —el escritural y el oral—, así como la presencia de un proceso transcultural y la tensión de dos cosmovisiones que permean al texto; en el de Garcilaso de la Vega, en cambio, no solo aparece la representación de la oralidad, motivo por el que este "utiliza la escritura y construye una oralidad soñada" (p. 97), sino también la evidencia de una plasticidad cultural en el nivel de la lengua al instalar en el espacio textual dos matrices lingüísticas. El capítulo lo cierra, de una parte, "El sentido tradicional en la literatura peruana",

donde se revaloriza el componente andino (léase el de las culturas prehispánicas) en la poesía y las reflexiones de Vallejo y Eielson; y, de otra parte, “¿Mario Vargas Llosa, discípulo de Porras?”, apartado en el que Fernández, bajo una pregunta retórica e interpelativa, se centra en el mito. Así, mientras para Porras este ocupa un lugar cardinal en el plano histórico y simbólico; para Vargas Llosa, el mito no es sino una construcción irracional y primitiva. Ante ello, Fernández no duda en problematizar tanto la postura indefendible del Nobel como el pensamiento eurocéntrico que lo atraviesa.

El tercer capítulo es “Tres autores claves para la modernidad en el Perú según Raúl Porras Barrenechea” y propone la lectura de Ricardo Palma, Manuel González Prada y José Santos Chocano sin perder de vista la perspectiva comparatista entre lo mencionado por Porras y lo planteado por Riva Agüero, Mariátegui y Sánchez. En el caso de Ricardo Palma, resalta la tradición en tanto género. De tal forma, para Riva Agüero esta se trató de una composición que bebe de la historia y que es intervenida por la imaginación; Mariátegui subraya que lo heterodoxo en Palma desentonaba con el proyecto de Riva Agüero; Sánchez pone de relieve el carácter de irreverencia; Porras, en cambio, se focaliza en la tradición y repara en algunas de sus características como la fragmentación, el no preocuparse excesivamente por la fidelidad del dato y en procurar deleitar al lector. En suma, según señala Camilo Fernández, el de palma es un *estilo transculturador* porque “escribe en castellano, crea un nuevo género (la “tradición”) y habla, por ejemplo, acerca de los incas ajedrecistas” (p. 125).

El siguiente autor es Manuel González Prada. Según Riva Agüero, el mérito del autor de *Minúsculas* radica en haber adaptado nuevas formas poéticas europeas que refrescaron la literatura peruana; Sánchez se detiene “en los aspectos biográficos” (p. 127) que no hacen sino limitar la lectura del texto literario; Mariátegui destaca la postura revolucionaria del autor y lo considera como un escritor-puente que posibilita el tránsito del periodo colonial al cosmopolita; Porras, por su parte, a pesar de que no encuentra méritos suficientes en *Baladas peruanas*, enfatiza en el carácter innovador de González Prada, lo cual repercute para que Fernández sostenga que

dicho poeta manifiesta el desarrollo y despliegue de una “conciencia crítica” (p. 131) propia del arte moderno. He allí una arista crucial.

El capítulo se cierra con José Santos Chocano. Así las cosas, Fernández insiste en repasar la crítica de Riva Agüero, quien realiza una escueta mención del autor con un pronóstico negativo; la de Sánchez, quien reprocha el carácter didáctico del poema al querer explicarlo y desvanecer la sugerencia; la del Amauta, quien concibe a Chocano en el periodo colonial de la literatura, lo cual es una idea insostenible, según Fernández, porque el poeta buscó una “identidad nacional” (p. 133). Sin embargo, cuando se llega a Porras, este advierte que la poesía de Chocano posee características como el animismo, la sensibilidad por la tierra, entre otras; pero —sostenemos— que no llegan a condensar el impulso vital y particular que le imprimirían los vanguardistas que lo sucederían. Aún así, la revisión de estos tres autores posibilita “la modernidad como proyecto social en el Perú” (p. 139).

Ahora bien, el cuarto capítulo es “El papel de la metáfora en *El sentido tradicional en la literatura peruana*. Primera aproximación”. En una prosa clara y basándose en los postulados de Lakoff y Johnson, el docente sanmarquino redacta uno de los apartados más interesantes del libro al analizar cómo funciona dicho tropo en la maquinaria textual de Porras<sup>1</sup>. Quizá el único inconveniente sea su brevedad respecto de los anteriores capítulos; no obstante, posee el mérito de estar escrito con mayor libertad y sin perder, por ello, el rigor metodológico. De esta manera, se identifica que en el ensayo de Porras aparece la *metáfora biológica*, la cual, a su vez, se clasifica en 1) metáfora vegetal, 2) metáfora animal y 3) metáfora de la enfermedad. El primer tipo se encuentra cuando Porras relaciona a la literatura peruana con las imágenes de “la raíz y del fruto” (p. 146) o, en su defecto, trayendo a colación los procesos de síntesis o fusión; la segunda la explora en un apartado donde Porras trae a colación animales como la «hormiga» o el «gavilán» e, inclusive, en el elemento sinecdótico de la «garra»; y, por último, la metáfora de la enfermedad se halla en los

---

<sup>1</sup> Bajo esta misma tónica, Camilo Fernández ha escrito el artículo “La metáfora biológica en la obra de Manuel González Prada” (2020), publicado en la revista *Studia Romanica Posnaniensis*, 47(4), 111-122.

comentarios sobre el romanticismo peruano ligado a nociones como «epidemia», «intoxicación» o «contagio» que padece un organismo, es decir, la literatura peruana.

Llegado a este punto, conviene recordar que si bien el investigador sanmarquino realiza ciertos reparos sobre las opiniones y juicios críticos de Porras o de otros autores como Mariátegui y Vargas Llosa, hubiera sido pertinente problematizar nociones como las de «mesticismo», «fusión» o «transculturación» habida cuenta de la problematicidad que encierran. Asimismo, sería interesante la profundización en el papel de la metáfora a propósito del quehacer escritural de Porras. Ante ello, tomamos la palabra del autor en que este tema “merecería un desarrollo más amplio” (p. 154). En todo caso, quedamos a la espera de ello, ya que sin duda irá abriendo nuevos derroteros y completando los vacíos de nuestra crítica literaria.

Como tramo final, me gustaría resaltar la síntesis con que Fernández Cozman construye su texto, el enfoque didáctico y pensando siempre en el público lector sin caer en el paternalismo y, sobre todo, en el carácter ensayístico del libro. Este último rasgo se aprecia, por ejemplo, en el empleo de símiles e imágenes que se convierten en poderosos recursos que le permiten aclarar las ideas teóricas y demás. Me remito a algunos pasajes: “el crítico debe auscultar los mecanismos sobre la base de los cuales aparece, como un astro, la literariedad” (p. 20); “Cuando un tipo de creación artística llega a otros lares cambia de cauce como un río que se roza con otros a la orilla de una montaña” (p. 27); “con la honrosa excepción de Ricardo Palma, estos últimos perdieron sus alas y no pudieron navegar en sus propias aguas” (p. 54), entre otras. Por tal motivo, cuando el autor afirma que su libro “fue pensado para que fuera leído [...] en las distintas escuelas del Perú” (p. 15), no hay duda de que existe una cuota de sinceridad académica en su trabajo.

No olvidemos que la crítica literaria antes que ser un acto de creación es un acto de honestidad. Gracias al impulso de la Academia Peruana de la Lengua, la reedición del libro *Raúl Porras Barrenechea y la literatura peruana*, de Camilo Fernández Cozman, es un importante aporte para el panorama de los estudios literarios peruanos y, en particular, aquellos que se inscriben en el género ensayístico. En ese sentido, quisiera poner énfasis

en otros autores como Antenor Orrego<sup>2</sup>, María Wiese<sup>3</sup>, Gamaliel Churata, Mariano Iberico, Magda Portal, Víctor Raúl Haya de la Torre, José Antonio Encinas y un largo etcétera —todos ellos desde su quehacer ensayístico—, pues se encuentran a la espera de más análisis reflexivos, creativos, sinceros y que nos permitan entendernos desde nuestras diferencias. Sirva el trabajo de Camilo Fernández Cozman como un pretexto para iniciar o retomar tal proyecto.

---

<sup>2</sup> El investigador chileno Gonzalo Jara escribió el libro *Buceando en el abismo. Una lectura a Pueblo-Continente de Antenor Orrego* (Editorial Inubicalistas, 2020).

<sup>3</sup> Hace poco, en Lima, Mónica Delgado publicó el libro *María Wiese en Amauta: los orígenes de la crítica de cine en el Perú* (Editorial Gafas Moradas, 2020).