



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Relectura de la narrativa de Abraham
Valdelomar en el proceso de formación de la
literatura peruana

M.^a Elena Martínez-Acacio Alonso



Tesis

Doctorales

www.eltallerdigital.com

UNIVERSIDAD de ALICANTE

Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura
Facultad de Filosofía y Letras

Relectura de la narrativa de Abraham Valdelomar en el proceso de formación de la literatura peruana

M^a Elena Martínez-Acacio Alonso

Memoria presentada para aspirar al grado de
DOCTORA POR LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

MENCIÓN DE DOCTORA INTERNACIONAL

Programa de doctorado R.D. 1393/2007

Dirigida por:
Eva Valero Juan
Profesora titular de Literatura Hispanoamericana

Este proyecto de tesis doctoral ha sido financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte a través del programa de becas FPU (AP 2010-2260). Además forma parte del proyecto MCI (FFI2011-25717) dirigido por el Dr. José Carlos Rovira.

A mis padres



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

AGRADECIMIENTOS

La realización de esta tesis no hubiera sido posible sin la ayuda y la colaboración de diversas instituciones y personas. A todas ellas dedico estas palabras de agradecimiento.

Al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del gobierno español, por haber financiado esta tesis durante los últimos cuatro años a través de su programa de becas FPU 2010, así como a la Universidad de Alicante, al Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura y concretamente, a los profesores y compañeros de literatura hispanoamericana, por haber hecho que este camino fuera un poco más fácil.

En Perú, al Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, por poner a mi disposición su extraordinaria biblioteca y, sobre todo, a Gonzalo Cornejo, por su diligente ayuda y su orientación en las arduas horas de buceo en los catálogos. A Sandro Chiri y todo el equipo de la Casa de la Literatura Peruana, por acogerme con ilusión e invitarme a formar parte del Coloquio en Homenaje a Abraham Valdelomar, donde tuve la oportunidad de escuchar y aprender de los mayores especialistas en la obra de Valdelomar. A la Pontificia Universidad Católica del Perú y a Ricardo Silva-Santisteban, por su amabilidad y las iluminadoras conversaciones que me ayudaron a comprender tantas cosas. A la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por poner a mi disposición sus bibliotecas y especialmente a Agustín Prado, por hacerme sentir como en casa, por haber sido mi guía y mentor en tierras lejanas y, sobre todo, por su inestimable amistad.

Esta tesis no habría sido posible sin todas aquellas personas que han permanecido firmes en la retaguardia. Gracias a mis amigos y a mi familia, por su apoyo constante. Especialmente a Sara T., por el apoyo moral, por sus lecturas y sus valiosos consejos de edición; a Sara P., por su comprensión, sus tablas de contenido y por todo lo que hemos aprendido a lo largo de este camino que hemos compartido en los últimos años; y a Fer, por su ayuda, su paciencia y su cariño en los momentos más difíciles. Gracias al “utilísimo”, por hacerme reír; a mis hermanos, por hacerme rabiar como siempre y recordarme que seguía siendo yo. Y por encima de todo, gracias a mis padres, por esas las largas conversaciones telefónicas que tanto bien me han hecho, por su fe inquebrantable en mí, por su ilusión y su energía cuando mis fuerzas flaqueaban y por tantas otras cosas que no caben en una página de agradecimientos.

Finalmente, gracias a Eva Valero por descubrirme el mundo de la literatura hispanoamericana, por apoyar este proyecto y convertirse en mi guía y maestra. Por sus consejos, sus correcciones, su tiempo y esfuerzo constantes y por hacer que siempre tuviera ganas de seguir aprendiendo y trabajando.

Índice

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	11
1. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIOLOGICO Y CULTURAL	21
1.1. PERÚ 1900: DEBATE INTELLECTUAL Y TRANSFORMACIONES SOCIALES	28
1.1.1. Entre el “Novecientos” y la Reforma Universitaria: perspectivas emergentes en el debate finisecular peruano	33
1.1.2. El nuevo lugar social de los escritores en el cambio de siglo peruano	39
1.2. EL CONDE DE LEMOS Y LA BELLE ÉPOQUE PERUANA	48
1.2.1. La campaña electoral (1912) y el viaje a Roma (1913)	57
1.2.2. La revista <i>Colónida</i> y el “colonidismo” (1916)	63
1.2.3. Peregrinación peruana (1918-1919): “El Perú no es Lima ni se parece a Lima”	72
2. ENTRE EL MODERNISMO Y LA LITERATURA FANTÁSTICA: LOS “CUENTOS EXÓTICOS”	83
2.1. LA INFLUENCIA MODERNISTA	86
2.2. LA DIMENSIÓN FANTÁSTICA	94
3. PERSPECTIVAS URBANAS: DE LA DECADENCIA FINISECULAR A UNA MODERNIZACIÓN CONFLICTIVA	107
3.1. IMÁGENES DE UNA LIMA DECADENTE	111
3.1.1. <i>La ciudad muerta</i> : del tópico europeo a las ruinas coloniales	116
3.1.2. <i>La ciudad de los tísicos</i> : el balneario como último reducto del pasado	127
3.2. PREFIGURACIONES DE “LA CIUDAD REAL”	139
3.2.1. “La ciudad sentimental” y “La ciudad interesante y fantástica”: imagen costumbrista de Lima	145
3.2.2. “Historia de una vida documentada y trunca”: imagen satírica de la vida citadina	151

4. LA REFLEXIÓN SOCIO-POLÍTICA A TRAVÉS DE LA MIRADA SATÍRICA	159
4.1. ARIEL VS. CALIBÁN: LA CRÍTICA AL IMPERIALISMO ANGLOSAJÓN EN LOS “CUENTOS YANQUIS”	160
4.1.1. El debate finisecular: latinos vs. Anglosajones	162
4.1.2. La sátira del mundo anglosajón: “El círculo de la muerte” y “Tres senas; dos ases”	173
4.1.3. La ciudad de Nueva York como escenario de la vida del “yanqui”	182
4.2. EL “HEDIONDO POZO SINIESTRO”: ALEGORÍA DE LA POLÍTICA PERUANA EN LOS “CUENTOS CHINOS”	188
4.2.1. Contexto político: el golpe de Estado de 1914 y la caída de Billinghurst.....	190
4.2.2. La sátira de la política peruana.....	196
4.2.3. Una nueva dimensión del “orientalismo modernista”	211
5. EL PASADO COMO VÍA DE DEFINICIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL PERUANA	223
5.1. RECUPERACIONES DE LA CONQUISTA Y EMANCIPACIÓN: LAS GRANDES FIGURAS DE LA HISTORIA PERUANA.....	227
5.1.1. La historiografía peruana en torno a 1900	227
5.1.2. El conquistador como personaje: Francisco Pizarro en “El palacio de los visorreyes”, “El palacio de Pizarro” y “Los amores de Pizarro”	236
5.1.3. De la ambición y el amor a la patria: La Mariscala	247
5.1.4. “El sueño de San Martín”: visión romántica de la lucha por la Independencia.....	257
5.2. LA “OTRA” HISTORIA PERUANA: RECUPERACIÓN DEL PERIODO INCAICO	260
5.2.1. La tradición incaísta en la literatura peruana republicana.....	260
5.2.2. El incaísmo peruano en torno a 1900	264
5.2.3. <i>Los hijos del Sol</i> : génesis, ediciones y polémica.	275
5.2.4. El incaísmo literario de <i>Los hijos del Sol</i>	290
6. REGIONALISMO POLÍTICO Y CRIOLLISMO LITERARIO	313
6.1. EL CRIOLLISMO LITERARIO EN TORNO A 1900	324
6.2. LA ALDEA, LA COSTA, EL NIÑO Y EL MAR: LOS “CUENTOS CRIOLLOS”	333
6.2.1. El despertar del niño a la vida adulta: “Yerbasanta”, “El Caballero Carmelo” y “El vuelo de los cóndores”	338

6.2.2.	El misterio que se esconde entre la arena y el mar: “Los ojos de Judas” y “El buque negro”	353
6.2.3.	La aldea, la naturaleza y el hombre: “La Paraca” y “Hebaristo, el sauce que murió de amor”	363
7.	LA TENTATIVA VANGUARDISTA: LOS INCLASIFICABLES	381
7.1.	PRIMEROS ATISBOS DE VANGUARDIA PERUANA.....	384
7.2.	EL SENTIDO DEL HUMOR Y DE LO ABSURDO.....	391
7.2.1.	Entre el cielo y el infierno, el amor: “El beso de Evans: cuento cinematográfico”	391
7.2.2.	El mono, el psicoanálisis y el artista: “La tragedia en una redoma: cuento simiesco”	398
7.2.3.	“Mi amigo tenía frío y yo tenía un abrigo cáscara de nuez”, o de cuánto duele la primera traición.....	404
7.3.	NUEVAS REALIZACIONES DE LO FANTÁSTICO	408
7.3.1.	De mitología y leyenda: “El Hipocampo de oro”	409
7.3.2.	La herejía existencial: “Finis desolatrix veritae”	416
	CONCLUSIONES	425
	CONCLUSIONS	435
	BIBLIOGRAFÍA	445
	Obra del autor	445
	Ediciones cuidadas por el autor	445
	Estudios críticos sobre la obra de Abraham Valdelomar.....	448
	Monografías.....	448
	Artículos y capítulos de libro.....	449
	Tesis	457
	Libros y artículos sobre literatura, historia y cultura peruana	458
	Otras obras de referencia.....	464
	SUMMARY	471
	RESUMEN	485

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

*Los que lo vieron vivir así no sabían
hasta qué punto él era uno con todo esto.*

Reiner Maria Rilke

En la literatura peruana del siglo XX existen pocas figuras tan controvertidas como la de Abraham Valdelomar (1888-1919), al que César Vallejo calificaría como “el cuentista más autóctono de América, el nombre más sonoro de la última década de la literatura peruana”¹. Palabras cargadas de emoción tras la inesperada muerte del amigo pero que nos ofrecen una idea muy clara de la relevancia que cupo al autor en su época. Sin embargo, con el tiempo, Valdelomar ha ido quedando en la penumbra de las letras peruanas, de donde solo ha sido tímidamente rescatado en los últimos años. Cabría preguntarnos si un escritor tan valorado por sus contemporáneos ha perdido verdaderamente vigencia con el paso de los años o si, tal vez, merece la pena ahora, a casi cien años de su muerte, revisar el mensaje que nos transmite una obra oscurecida, sin duda, por las extravagancias del personaje que el autor creo de sí mismo.

Nacido en la ciudad de Ica, en el seno de una familia de clase media-baja, Valdelomar llegó a Lima en unos años en que la ciudad experimentaba grandes cambios sociales. Una de las transformaciones de mayor relevancia fue la eclosión del periodismo, que surgía como un nuevo espacio profesional en el que encontraron su

¹ César Vallejo, “Abraham Valdelomar ha muerto”, *La Prensa*, Lima, 4 de noviembre de 1919. Recogido en César Vallejo, *Narrativa y ensayos. Antología*, antología de Alonso Rabí do Carmo, Lima, El Comercio S.A., 2005, p.328.

medio de subsistencia muchos jóvenes provincianos, recién llegados a la capital, sin demasiados recursos más allá de su talento. Consciente de lo difícil que podía resultar para alguien como él, no vinculado a ningún conocido apellido de alcurnia, acceder a la elite criolla limeña, Valdelomar supo encontrar las estrategias que lo encumbrarían y lo convertirían en el intelectual más conocido –y discutido– de su tiempo.

Se otorgó a sí mismo el título de Conde de Lemos, y asumió una conducta pomposa y extravagante, al estilo de autores europeos como Oscar Wilde, destinada a hacerse notar entre la multitud limeña. Pero no todo se redujo a una mera pose histriónica. Valdelomar publicó por estos años una ingente cantidad de artículos donde criticaba numerosos aspectos de la actualidad peruana y arremetía sin ambages contra las clases conservadoras que, amparadas en las formas tradicionales, trataban de mantener el monopolio de los destinos del país. Sus artículos fueron leídos con avidez por sus contemporáneos, especialmente por las capas populares, y la curiosa estampa del Conde populista le granjeó adeptos y le permitió crear escuela. Se convirtió así en la voz más conocida y escuchada de la intelectualidad limeña, y en torno a él surgió, en 1916, la revista *Colónida*, de la que solo fueron publicados cuatro números pero que supuso, como veremos en el primer capítulo de esta tesis, un vuelco fundamental en el horizonte intelectual peruano de aquel tiempo, pues constituyó la plasmación de un estado espiritual generacional y la constatación de un nuevo rumbo para las letras nacionales.

La breve existencia del autor, fallecido a los treinta y un años tras caerse de una escalera, se desarrolló en un periodo complejo para la historia cultural hispanoamericana. El fin de siglo había sido un momento de cambios bruscos y significativos para Latinoamérica que, por primera vez, entraba a formar parte del engranaje capitalista del mundo occidental. Tras las guerras de Emancipación, y después de tres cuartos de siglo caracterizados por las convulsiones políticas, los nuevos estados latinoamericanos emergían en el panorama internacional. Las antiguas promesas de El Dorado y el Paraíso terrenal se materializaban ahora en la abundancia de materias primas fundamentales para la nueva era industrial, y esto implicaba que, aunque de forma dependiente, las nuevas naciones encontraban su lugar en el sistema económico de Occidente. Todo ello derivó en la emergencia de una incipiente clase burguesa que, obsesionada con el progreso, desplazaba cada vez más

a la aristocracia tradicional y buscaba modernizar la vida nacional a todos los niveles. Son los años de crecimiento masivo de las grandes capitales latinoamericanas, que asistieron en muy pocos años al desarrollo de las infraestructuras urbanas: innovaciones como tranvías, trenes, el alumbrado eléctrico o el cinematógrafo, a los que se sumaban la creciente inmigración de inversores europeos y norteamericanos, o la proliferación de boutiques con las últimas modas europeas.

En lo que atañe a la literatura, si durante el periodo colonial las letras americanas habían sido en gran medida reflejo de las españolas, las luchas de independencia y los esfuerzos posteriores por configurar las nuevas naciones habían dado lugar a una literatura con finalidad patriótica y educativa, puesta al servicio de la voluntad común por establecer las bases culturales de los países recién nacidos. Ahora, con la entrada en la modernidad y la decadencia, acentuada tras la derrota del 98, en que se había sumido España, América Latina confirmaba su independencia cultural y, por primera vez, estaba a la par con las corrientes culturales europeas del momento.

Sin embargo, los literatos hubieron de afrontar también algunos retos. En la nueva era del progreso y el positivismo burgués los valores culturales ya no eran financiados por los estados, y los escritores no solo renovaron su métrica y sus vocablos: los modernistas tuvieron que modernizar su propia forma de estar en el mundo. En las urbes latinoamericanas, que crecían a marchas forzadas y que asistían a una reconfiguración no sólo material sino también humana, adquirió nuevas dimensiones la importancia de la información. Ecllosionaron las publicaciones periódicas; desde diarios económicos hasta revistas para señoritas, la prensa asistió a un florecimiento inusitado. Fue ahí precisamente, en un nuevo espacio abierto a una nueva escritura, donde los autores trataron de encontrar su lugar en el seno de las sociedades modernas.

En Perú, sin embargo, este proceso modernizador se vio interrumpido por la Guerra del Pacífico (1879-1883)², cuyas nefastas consecuencias detuvieron el

² La Guerra del Pacífico (1879-1883) enfrentó a Perú y Bolivia contra Chile. El desencadenante del conflicto fue de tipo económico, a raíz del choque de intereses entre Bolivia y Chile por la explotación del salitre en la región de Atacama. Al estallar el conflicto armado, Perú se vio obligado a apoyar a Bolivia, con quien había firmado un tratado secreto de alianza en 1873. El conflicto se desarrolló principalmente en suelo peruano, demostrando Chile una total superioridad militar. Tras las batallas de Tacna (mayo de 1880) y Arica (junio de 1880) los chilenos desembarcaron cerca de Lima, llegando

desarrollo económico del país. Tras la guerra, el ejército tomó el control del gobierno, y el descontento de la población se fue acrecentando hasta que en 1894 estalló la guerra civil. Por todo ello, hacia 1900, Perú permanecía a la zaga del resto del continente, abrumado por los problemas interiores. Para cuando se alcanzó cierta estabilidad, habían pasado ya los años de la eclosión modernista –pensemos que *Prosas Profanas* de Rubén Darío se publicó en 1896– y los escritores se encontraron en una suerte de “tierra de nadie cultural”. En este contexto, surgieron algunos intelectuales que conforman la llamada generación del novecientos, cuyas preocupaciones fueron históricas, sociológicas y políticas, mucho más que literarias. Autores como José de la Riva-Agüero o Francisco García Calderón pusieron sus esfuerzos al servicio del diagnóstico de los problemas del Perú, trataron de dilucidar las causas que habían conducido al país a sucumbir estrepitosamente ante Chile, y se esforzaron por proponer soluciones y abrir nuevos caminos para el desarrollo nacional. El decadentismo y el simbolismo francés, que habían constituido el horizonte cultural de la mayoría de intelectuales hispanoamericanos de la época, quedaban lejos de la sensibilidad de estos autores, cuyas preocupaciones inmediatas tenían inevitablemente un carácter mucho más prosaico.

En este contexto hemos de situar la obra de Abraham Valdelomar. Contemporáneo de los intelectuales del Novecientos, nuestro autor representó una actitud diferente. A menudo la crítica posterior ha insistido en hablar de generaciones, enfrentando a los novecentistas, encabezados por Riva-Agüero con los “colónidas”, agrupados en torno a Valdelomar y la revista *Colónida*. En realidad, no puede hablarse aquí de generaciones, pues se trata de una serie de escritores nacidos en torno a los mismos años (Valdelomar por ejemplo era solamente tres años más joven que Riva-Agüero). Probablemente esta artificial oposición cronológica se deba más bien al hecho de que autores más jóvenes como José Carlos Mariátegui o César Vallejo se alinearon en su juventud con los “colónidas” y recogieron su testigo manifestando, ellos sí, una clara oposición a los novecentistas. Esta circunstancia ha

a tomar la capital en enero de 1881. Tras resistir durante un tiempo en el norte y en la sierra, el presidente provisorio Miguel Iglesias convocó un congreso en Cajamarca que se pronunció a favor de la paz inmediata. El 20 de octubre de 1883 se firmó el Tratado de Ancón, que puso fin a la guerra y tuvo consecuencias nefastas para la economía peruana, ya que en él se estipulaba que Perú debía ceder perpetuamente a Chile la provincia de Tarapacá, y las de Tacna y Arica por un plazo de diez años, al cabo de los cuales debía celebrarse un plebiscito para decidir su nacionalidad definitiva.

hecho también que se insista en plantear una actitud diametralmente opuesta entre los autores del Novecientos y los “colónidas”. Es cierto que unos y otros –y unos más que otros– manifestaron actitudes diferentes con respecto al Perú, su presente, su futuro y también su literatura; no obstante, si nos detenemos a escuchar a los autores, podremos descubrir algunas concomitancias, más de las que pudieran parecer a primera vista, y una esencial preocupación por la vida nacional.

Todas las cuestiones expuestas hasta aquí serán abordadas con detenimiento en el primer capítulo de esta tesis con el objetivo de hacernos una idea precisa del contexto ideológico y cultural peruano en torno al fin de siglo y de lo que significó, en el Perú de la época, el surgimiento de una figura como la de Valdelomar.

Pese a que durante el siglo xx, fundamentalmente en la segunda mitad, se han imprimido numerosas ediciones de cuentos de Valdelomar, la mayoría de los estudios que existen sobre él son de carácter parcial, centrados en una parte concreta de su obra, o de carácter biográfico. De entre el conjunto de ediciones y compilaciones, destacan tres intentos sucesivos de recopilar las obras completas del autor: *Obras, textos y dibujos* (1979), con prólogo de Luis Alberto Sánchez, recogidos por Willy Pinto Gamboa; *Obras* (1988), editado y prologado por Luis Alberto Sánchez, con los textos reordenados por Ismael Pinto; y *Obras completas* (2001), con edición, prólogo, cronología, iconografía y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Esta tesis se apoya sobre todo en la última de las citadas, que es la que recoge un mayor número de textos y cuya clasificación y ordenación se presenta como la más adecuada; aunque cuando sea necesario se contrastarán también las otras dos ediciones.

Hay una serie de obras dedicadas a diversos aspectos de la vida de Valdelomar. Han sido fundamentales para este estudio *Valdelomar o la belle époque* (1987) de Luis Alberto Sánchez y *Valdelomar, el conde plebeyo* (2000) de Manuel Miguel de Priego. Son dos estudios biobibliográficos que han constituido una fuente fundamental de información sobre el autor y su época. Junto a estos, han sido también vitales las compilaciones de cartas, conferencias, y textos inéditos de Valdelomar, en obras como *Valdelomar por él mismo: cartas, entrevistas, testimonios y documentos biográficos e iconográficos* (2000), edición, prólogo, cronología y notas de Ricardo Silva-Santisteban; *Abraham Valdelomar – Luis Varela y Orbegoso. Vidas y cartas* (2005),

reunidas por Osmar Gonzáles y Jorge Paredes y *Epistolario de Abraham Valdelomar* (2007) editado por César Ángeles.

Finalmente, han sido de gran ayuda para la realización de este trabajo algunos estudios señeros sobre la obra del autor. La primera mirada crítica a Valdelomar y a su obra nos la proporciona en 1928 José Carlos Mariátegui en el espacio que le dedica en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. En 1940 aparece el temprano estudio de Luis Fabio Xammar, *Valdelomar: signo*, que sentó algunas de las bases para la crítica posterior, así como otros estudios de carácter general, como los de Augusto Tamayo Vargas, "Abraham Valdelomar", en Julio Ortega y Augusto Tamayo Vargas, *Ventura García Calderón; Abraham Valdelomar* (1966), y Ricardo González Vigil, *Abraham Valdelomar*, colección: "Los que hicieron el Perú" (1987). Junto a estos hay que incluir algunos tomos dedicados a la recolección de estudios sobre Valdelomar como *Valdelomar. Memoria y leyenda* (2003), prólogo, selección, bibliografía y notas de Jesús Cabel y *Textos marginados sobre Abraham Valdelomar* (2004), compilados por César Ángeles.

Como muestran las obras antes citadas, desde la muerte del autor hasta prácticamente los años sesenta son escasas las publicaciones dedicadas a su literatura. De hecho, a lo largo del siglo xx, han sido muchas las opiniones pero escasos los estudios sobre la obra de Abraham Valdelomar. La mayoría de las opiniones inciden en el carácter heterogéneo e incoherente de su producción, como resultado de la exuberante personalidad del autor, y resaltan el hecho de que se trata, además, de una obra truncada por su temprana muerte. Sin embargo, cabe plantearse que el hecho de que el conjunto de la literatura de un autor sea variado, e incluso disperso, y estuviera aún en progreso en el momento de su fallecimiento, no implica necesariamente que se trate de una obra incoherente. Lo que esta tesis propone es precisamente reparar en esa circunstancia, que puede ser la clave para una relectura de la obra de Valdelomar. Sin duda, el corpus literario del autor es heterogéneo y variado, pero esto no significa que no haya una coherencia que subyace a toda la obra y que le da un sentido.

Partiendo de esta idea, podemos preguntarnos si existe realmente dicha coherencia. La respuesta se antoja, en principio, afirmativa y nos permite formular

una hipótesis de partida: puede hablarse de un hilo conductor que recorre la obra de nuestro autor y que radica en que, independientemente del tema de que trate un determinado texto, siempre se puede apreciar un vínculo con alguna circunstancia del contexto cultural peruano de su tiempo. En toda la obra de Valdelomar están siempre presentes el Perú y sus habitantes, de modo que su literatura gravita continuamente hacia un intento de definir la identidad cultural peruana. Algo que, por otra parte, y como vamos a ver en el capítulo primero, es lo mismo que estaban haciendo muchos escritores latinoamericanos por estos años.

La producción de Valdelomar engloba un volumen de textos muy amplio que recorre prácticamente todos los géneros literarios. Escribió narrativa, teatro, poesía, ensayo, crónicas y artículos, prosas poéticas y un gran número de textos híbridos y de difícil clasificación, como las “neuronas” o los “diálogos máximos”. Esta tesis está focalizada en la narrativa, por varios motivos. En primer lugar, la de cuentista es la faceta más representativa y celebrada del autor, y donde su escritura alcanza unas cotas más elevadas y con mayor equilibrio. Pero sobre todo, este es el género que mejor muestra la variedad de temas a los que Valdelomar dedicó su atención, lo que nos va a permitir apreciar que esos temas presentes en sus obras de ficción son en realidad el trasunto literario de una serie de preocupaciones políticas, sociales y culturales a las que da voz en otros textos no ficcionales. De hecho, incluiremos en ocasiones como objeto de estudio composiciones de naturaleza híbrida, a medio camino entre la crónica y el cuento, entre el ensayo y la novela, entre el estudio histórico y el relato, cuando estos, considerados desde el punto de vista de su narratividad, puedan aportar una comprensión más completa de la obra de Valdelomar. Y en cualquier caso, durante el análisis recurriremos a artículos, conferencias, ensayos, cartas, poemas etc., ya que todo ello forma un conglomerado paratextual que complementa su narrativa y conduce a una comprensión cabal y totalizadora del conjunto.

De este modo, el corpus de textos que abordaremos en esta tesis es el que sigue: los denominados “cuentos exóticos” (“El palacio de hielo” y “La virgen de cera”, ambos escritos en 1910); los “cuentos yanquis” (“El círculo de la muerte”, escrito en 1910 y “Tres senas; dos ases”, escrito probablemente también en torno a 1910, aunque no fue publicado hasta 1915); “El beso de Evans: cuento cinematográfico”

(1910); los “cuentos incaicos” (“Los hermanos Ayar”, “El alma de la quena”, “El alfarero”, “El pastor y el rebaño de nieve”, “Chaymanta Huayñuy”, “Los ojos de los reyes”, “El cantor errante”, “El camino hacia el Sol”), que Valdelomar empezó a redactar en torno a 1910, si bien algunos fueron publicados en prensa entre 1915 y 1917 y otros solo vieron la luz en una edición póstuma titulada *Los hijos del Sol* (1921); las dos únicas novelas del autor, *La ciudad muerta* y *La ciudad de los tísicos*, de 1911; la narración “El Palacio de los visorreyes” (1911) de la que solo se conservan algunos fragmentos y una crónica posterior basada en ese texto, “El Palacio de Pizarro”, de 1916; los “cuentos criollos”, (“El vuelo de los cóndores”, “Los ojos de Judas”, “El buque negro”, “La paraca”, “Hebaristo, el sauce que murió de amor” y “El Caballero Carmelo”), publicados entre 1914 y 1917; los “cuentos chinos” (“Las vísceras del superior”, “El hediondo pozo siniestro o sea La historia del Gran Consejo de Siké”, “El peligro sentimental o sea La causa de la ruina de Siké”, “Los chin-fu-ton o sea La historia de los hambrientos desalmados” y “Wong-fau-sang o sea La torva enfermedad tenebrosa”), compuestos en 1915; “Los amores de Pizarro”, que data también de 1915; la biografía novelada *La Mariscal* (1915); “La tragedia en una redoma: cuento simiesco” (1915); dos series de crónicas agrupadas bajo los títulos “La ciudad sentimental” y “La ciudad interesante y fantástica” (publicadas entre 1915 y 1917); el relato incompleto “Historia de una vida documentada y trunca”, (algunos fragmentos del cual fueron publicados en diversas publicaciones periódicas entre 1915 y 1916); “Finis desolatix veritae” (1916); la crónica “El sueño de San Martín”, publicada en 1917; “Mi amigo tenía frío y yo tenía un abrigo cáscara de nuez” (1917), la novela corta de carácter criollo “Yerbasanta” (publicada en 1918); y “El Hipocampo de oro”, algunos fragmentos del cual fueron publicados en 1919.

Como puede apreciarse, solo el corpus narrativo ya supone una gran cantidad de textos. Algunos de ellos han llegado hasta nuestros días incompletos, muchos de ellos han permanecido dispersos, repartidos en diversas publicaciones durante años y de varios existen sucesivas versiones y correcciones. A pesar de ello, pueden detectarse afinidades entre algunos de los cuentos, lo que ha llevado a los críticos a establecer una serie de grupos temáticos. El propio Valdelomar dio en ocasiones, a una o varias de sus narraciones, un determinado subtítulo, como “cuento yanqui”, “cuento chino” o “cuento criollo”, determinando así algunas líneas de contenido

compartidas por varios relatos. Con todo ello, los críticos han propuesto diversas clasificaciones.

Para esta tesis, vamos a tomar especialmente en cuenta la delineada por Ricardo Silva-Santisteban en su edición de las *Obras completas* de Valdelomar. Este crítico establece los siguientes grupos de cuentos: “cuentos exóticos”, “novelas cortas”, “cuentos criollos”, “cuento cinematográfico”, “cuentos yanquis”, “cuentos chinos”, “cuentos humorísticos”, “*Los hijos del Sol*”, “cuentos fantásticos”, “crónicas y narraciones históricas” y *La Mariscala*. A estos grupos se adscriben los cuentos nombrados más arriba. En líneas generales, coincidimos con Silva-Santisteban, aunque cotejaremos también con otras ediciones.

Sin embargo, este trabajo no se propone estudiar diversos grupos de cuentos a partir de una clasificación preestablecida, sino descubrir, en la medida en que estas existan, las líneas temáticas que recorren la obra del autor. Por tanto, nos serviremos de clasificaciones como la de Silva-Santisteban cuando estas se ajusten al análisis, pero prescindiremos de ellas o moveremos algunos textos cuando sea necesario, es decir, cuando se pueda detectar una correspondencia de contenido más allá de las clasificaciones mencionadas. Nos regimos, entonces, por un criterio temático, abordando en cada capítulo uno o varios grupos de cuentos que tengan en común representar una respuesta de Valdelomar a alguna de las cuestiones ideológicas, culturales, sociales o políticas de su tiempo.

Para cimentar este estudio el primer capítulo se detendrá en algunas cuestiones generales. Por un lado, nos situaremos en el contexto del fin de siglo latinoamericano, y más concretamente peruano. Atenderemos al surgimiento del modernismo, la transformación del papel del artista en la sociedad y cómo todo ello se vivió en Perú tras los conflictos de la guerra contra Chile y la guerra civil. Será en todo caso una aproximación breve y muy general, pues en cada uno de los capítulos habrá algunas páginas dedicadas a delinear el debate ideológico en el que se inscribe cada grupo de cuentos. La segunda mitad del primer capítulo se centrará en la vida del autor, atendiendo a ciertos aspectos de su personalidad. Prestaremos especial atención a su activa participación en la vida política de su tiempo y a su viaje a Europa en 1913, lo que nos ayudará a enmarcar su producción en el contexto de la literatura peruana de su tiempo. Atenderemos además a la revista *Colónida* que fundó y dirigió en 1916, así

como a sus posteriores recorridos por las provincias del Perú. Las páginas de *Colónida* y las conferencias pronunciadas en diversas regiones del país no solo arrojan luz sobre su personalidad, sino que constituyen en sí mismas un punto de ruptura con ciertos cánones sociales, como veremos más adelante.

Lo que este recorrido por la vida y obra de Valdelomar se propone es dar respuesta a ese interrogante que planteábamos algunas líneas más arriba. Es decir, seguir las diferentes líneas temáticas que recorren la obra del autor y descubrir si existe una coherencia interna, que se cifra, proponemos, en una mirada constante hacia el Perú. Y en tal caso, nos plantearemos si esa mirada de Valdelomar, materializada en su obra narrativa, supone un primer paso, una respuesta novedosa y que de alguna manera puede contribuir, en los inicios del siglo xx, al reconocimiento de la complejidad de aspectos y tradiciones que componen la identidad cultural peruana.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIOLOGICO Y CULTURAL

Para poder comprender plenamente la figura de Valdelomar en el seno de la sociedad peruana de principios del siglo XX, resulta fundamental atender a la estrecha relación entre el modernismo y el emergente capitalismo, a las transformaciones sociales que derivaron del nuevo sistema y al auge que experimentó el periodismo. Estos factores contribuyeron en gran medida a la redefinición del papel de escritor en la sociedad moderna y, como veremos, la trayectoria tanto vital como literaria de Valdelomar está estrechamente ligada a ellos.

La entrada de América Latina en el engranaje capitalista estuvo marcada por la dependencia con respecto a los países industrializados, consentida y favorecida, no lo olvidemos, por las oligarquías nacionales, obsesionadas con el progreso y la modernización:

La red se tejía en los grandes centros económicos del exterior, y allí se fijaba el papel de cada uno de los sectores de esa periferia que el mundo industrializado organizaba. Se advirtió esa acción indirecta en la promoción de ciertos tipos de productos: en las zonas rurales de Latinoamérica se estimuló el trabajo con un criterio empresarial, para que un país produjera más café, otro más caña de azúcar, otro más metales, otro más cereales, lanas o carne para consumo, otro más caucho, otro más salitre. Las empresas eran casi siempre de capital extranjero, y extranjeros fueron sus gerentes, sus ingenieros, sus mayordomos y, a veces, hasta sus capataces; la mano de obra, era nacional; y nacional fue también todo el mundillo de intermediarios que la producción y su comercialización engendraron³.

³ José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1976, pp. 148-149.

Esto implicaba que, en realidad, el efecto modernizador era muy superficial y repercutía únicamente en los grandes centros urbanos, lo que se manifiesta en “el desarrollo de una infraestructura de comunicaciones dedicadas a la exportación, en una fluidificación de las relaciones internacionales, en la complejización de su estructura social con la aparición de las clases medias y de un incipiente proletariado urbano y con la capitalización de las áreas rurales”⁴.

Todas estas transformaciones tienen un correlato en el terreno cultural. Según Ángel Rama, las primeras respuestas culturales al capitalismo surgen en Europa de la mano de dos obras señeras, *Madame Bobary* y *Las flores del mal*, seguidas poco después por la obra de Poe al otro lado del Atlántico. En realidad, se trata de una respuesta al capitalismo porque estos artistas se presentan como figuras malditas, en oposición a la burguesía y todo lo que esta representa. Sin embargo, el artista “en su refluencia queda marcado por los rasgos de la nueva estructura económica y por las relaciones sociales que ella instituye. No hay duda de que su respuesta es negativa, pero ya lo es con los rasgos de la modernidad”; y en el arte, la modernidad se refleja en “lo nuevo como ley de la creación artística”⁵.

Como apunta Rama, esta fue también la actitud de Darío y de otros poetas latinoamericanos de la época, que persiguieron en su obra una voluntad incansable de originalidad que nace, “del ejercicio de una subjetivación violenta de la creación artística. El poeta hace suyas, no solo las leyes del mercado, con su circulación de productos, sino también la estructura subjetivista de la economía que acaba de imponérsele al mundo hispanoamericano”⁶. Y en este sentido, el éxito del movimiento al que denominamos “modernismo” depende sobre todo del éxito con que, en determinada área del ámbito hispanoamericano, se implante el sistema capitalista:

Donde se impone con decisión [el capitalismo], también se intensifica la corriente modernista, donde zozobra [...] o donde se entorpece [...] el movimiento modernista disminuye su vigencia y violencia, aunque compensa su alejamiento del modelo europeo con un intento tímido de nacionalización⁷.

⁴ Sonia Mattalía, “Estética romántica / estética modernista: contrapuntos de una visión americana”, en Ana Pizarro [et. al.], *Pensamiento crítico y crítica de la cultura en Hispanoamérica*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990, pp. 61-62.

⁵ *Ibidem*, p. 25.

⁶ *Ibidem*, pp. 25-26.

⁷ *Ibidem*, p. 31.

Como explica Washington Delgado, el ingreso de Latinoamérica en el mercado internacional tuvo un lado positivo, en tanto que “permitió el acabamiento de la anarquía militar y la relativamente sólida estabilización de gobiernos civiles, formalmente democráticos y realmente vinculados a sus respectivos e incipientes capitalismo nacionales y, sobre todo, al capitalismo internacional”⁸. Este proceso quedó interrumpido en Perú por la Guerra del Pacífico:

Aunque demoradamente, el crecimiento de un incipiente capitalismo nacional, la dependencia de un mercado internacional y la adopción de formas de gobierno formalmente democráticas, permitirían que la literatura peruana que (sic) superase el dogmatismo colonial, la sujeción a estrechas preceptivas decimonónicas o, peor aún, dieciochescas, la ciega o miope imitación de modelos metropolitanos, para desembocar en una corriente literaria donde se manifestara una mayor capacidad creadora, una más nítida originalidad o, por lo menos, una peculiaridad más singular regida por normas racionales, por un gusto depurado, por un idealismo en general bien intencionado y que se relacionaba más estrechamente con literaturas europeas distintas de la española⁹.

Como puso de manifiesto José Luis Romero, fueron los centros urbanos los que más acusaron los cambios que la entrada a la economía mundial supuso para América Latina. El drástico crecimiento demográfico sufrido por las ciudades, fruto tanto de la inmigración rural como de la extranjera favoreció, con la aparición de nuevos trabajos, la movilidad social, y modificó por tanto el sistema tradicional de relaciones sociales. Sobre todo, adquirió relevancia y poder la nueva clase burguesa, a la que vinieron a sumarse los inversores extranjeros y también un sector de la oligarquía tradicional compuesto por aquellos que emplearon su nombre y su riqueza para sumarse a la oleada modernizadora. De este modo, “los miembros de las nuevas burguesías, especialmente en las capitales, lograron controlar simultáneamente el mundo de los negocios y el mundo de la política, y operaron desde los dos para desatar y aprovechar el proceso de cambio”¹⁰.

Con estas transformaciones en marcha, adquirió fuerza la idea de las posibilidades de ascenso social, lo que convocó grandes oleadas migratorias del campo a las ciudades. Al mismo tiempo, aparecieron las primeras industrias y surgieron los primeros obreros que pronto empezaron también a organizarse y a

⁸ Washington Delgado, *Historia de la literatura republicana*, Lima, Ediciones Rikchay Perú, 1980, p. 95.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas, op. cit.*, p. 268.

apostar por la defensa de sus intereses. Las clases populares empezaban, por estos años, a entrar en la vida política y surgieron por primera vez partidos que desafiaron el orden social establecido por los partidos tradicionales. En el caso peruano, esto se daría por primera vez con la candidatura de Guillermo Billinghurst por el Partido Demócrata, ya en 1912.

Hemos de tener en cuenta, sin embargo, que los cambios sociales provocados por esa nueva burguesía no revestían un carácter de desafío, no deseaban cambiar las estructuras básicas de la organización social, sino entrar a formar parte de los sectores que tradicionalmente había gozado del poder y los privilegios. Persiguieron este objetivo no solo a través del enriquecimiento material sino, sobre todo, “a través de un comportamiento sofisticadamente ostentoso”, que buscaba “dignificar a las personas y a las familias, y obtener el reconocimiento de una superioridad que, hasta entonces, le era admitida solamente al antiguo patriciado”¹¹. Por tanto, no se trataba solo de acumular riqueza, sino de convertir la nueva situación económica en una nueva posición social.

En el ámbito de las letras, las modernizaciones y los cambios sociales tuvieron sus ecos, que se plasmaron en “el desarrollo del periodismo, el nacimiento de la producción editorial, de las revistas literarias y, también, las dirigidas al público medio y el comienzo de una circulación de valores culturales”¹². El modernismo es, como sostiene Mattalía, el primer movimiento que pone de manifiesto “las contradicciones que articula la modernización en los países periféricos”, y en este sentido, “por lo afirmativo, es cultura que se integra en el proceso de modernización [...]. Por lo negativo: defensa de los ideales aristocratizantes, afirmación de una nobleza de espíritu, negación del rastacuerismo de los nuevos ricos”¹³.

Por tanto, esa actitud de los nuevos burgueses enriquecidos que Romero señalaba fue detectada ya en su momento por los escritores modernistas. En las nuevas sociedades gobernadas por una burguesía materialista obsesionada por el progreso, los escritores legitimaron su papel por medio de la apropiación de los valores espirituales. Si un comerciante, gracias a las riquezas recién adquiridas, podía rodearse de lujos, comprar un título y atribuirse alcurnia, un escritor mestizo de

¹¹*Ibidem*, p. 285.

¹² Sonia Mattalía, “Estética romántica / estética modernista...”, art. cit., p. 62.

¹³*Ibidem*, p. 63.

provincia bien podía hacerse llamar Conde, pues su aristocracia era la del espíritu. Esto molestaba sobremanera a las altas clases limeñas, que era precisamente lo que se proponía el autor, pues el apodo de Conde, además de reclamar esa aristocracia espiritual en una actitud muy propia de los modernistas, era sobre todo una burla de Valdelomar, una de sus formas de epatar a la clase burguesa.

Pero esta “aristocracia espiritual” no resolvía el problema de la función del escritor en la sociedad moderna. Sobre esta cuestión reflexionaron a menudo los modernistas, quienes empezaron a afirmar “la forma como valor de trabajo, la autonomía de la producción estética, el escritor como artista y la profesionalización de la escritura”¹⁴. De modo que las letras se convirtieron de algún modo en un producto más del sistema mercantil capitalista. Reporteros y cronistas vendían sus escritos a periódicos y revistas, y pasaron a ser trabajadores asalariados, es decir, profesionales que vivían de su trabajo:

Comenzó una división del trabajo. Los hombres de profesiones intelectuales trataron ahora de ceñirse a la tarea que habían elegido y abandonaron la política [...]. El timón del estado pasó a manos de quienes no eran sino políticos; nada se ganó con ello, antes al contrario. Y como la literatura no era en realidad una profesión, sino una vocación, los hombres de letras se convirtieron en periodistas o en maestros, cuando no en ambas cosas¹⁵.

En su ya clásico estudio de 1949, *Las corrientes literarias de la América Hispánica*, Henríquez Ureña sostenía que “con la estabilidad política, bajo una forma real o fingidamente democrática, y con el desenvolvimiento económico [...], los hombres de letras dejaron de ser ya al mismo tiempo directores de la vida pública. Se dedicaron ahora a la ‘literatura pura’”¹⁶. Es decir, según este crítico, los escritores latinoamericanos se desvincularon de las labores sociales y políticas que habían asumido hasta el momento.

Algunos años más tarde, Ángel Rama matizaba estas apreciaciones. Para el uruguayo, el hecho de que los escritores se desvincularan en su mayoría –que no fue el caso de todos ellos– de la política, no implica que se desentendieran absolutamente de ella, como lo demuestran no solo los artículos y ensayos de muchos modernistas,

¹⁴*Ibidem*, p. 64.

¹⁵ Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, p.165.

¹⁶*Ibidem*, p. 189.

sino también su propia literatura. Para Rama, los escritores finiseculares, aunque en general no desempeñaron cargos políticos, asumieron una “función ideologizante”; es decir, “en tanto ideólogos, les cabía la conducción espiritual de la sociedad”¹⁷.

No en vano es por estos años cuando empiezan a aparecer los estudios históricos y de las literaturas nacionales de América, “que diseñan urdimbres discursivas donde se reúne y organiza un material heteróclito, articulando sus diversos componentes para que obedezcan a un plan previamente asignado. Ese fue el cumplimiento del proyecto nacionalista”¹⁸. De este modo,

la constitución de la literatura, como un discurso sobre la formación, composición y definición de la nación, habría de permitir la incorporación de múltiples materiales ajenos al circuito anterior de las bellas letras que emanaban de las élites cultas, pero implicaba asimismo una previa homogeneización e higienización del campo, el cual sólo podía realizar la escritura. La constitución de las literaturas nacionales que se cumple a fines del XIX es un triunfo de la *ciudad letrada*, la cual por primera vez en su larga historia, comienza a dominar a su contorno. Absorbe múltiples aportes rurales, insertándolos en su proyecto y articulándolos con otros para componer un discurso autónomo que explica la formación de la nacionalidad y establece admirativamente sus valores¹⁹.

Dicha “función ideologizante” se plasmó, a decir de Rama, en los periódicos que abrieron un espacio de escritura nuevo en la sociedad moderna. Un espacio de expresión que, precisamente gracias al sistema liberal capitalista, se desvinculaba ahora del poder gubernamental y adquiría cierta independencia, de modo que los escritores gozaron de relativa libertad para arremeter contra aquellos aspectos de la organización política de sus países con los que no comulgaban. Esto implica que

en torno a ese 1911 que inaugura el siglo XX latinoamericano, está confusamente constituido un pensamiento crítico opositor, suficientemente fuerte para: construir una doctrina de regeneración social que habrá de ser idealista, emocionalista y espiritualista; desarrollar un discurso crítico altamente denigrativo de la modernización, ignorando las contribuciones de esta a su propia emergencia; encarar el asalto de la *ciudad letrada*, para reemplazar a sus miembros y parcialmente a su orientación, aunque no su funcionamiento jerárquico²⁰.

¹⁷ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998, p. 86.

¹⁸ *Ibidem*, p. 73.

¹⁹ *Ibidem*, p. 74.

²⁰ *Ibidem*, pp. 97-98.

Se creó así un discurso disidente que tuvo su público receptor, sobre todo, en las capas medias, obreras y populares que, al son de las voces de protesta de intelectuales como Manuel González Prada en Perú, empezaron a adquirir presencia política, a organizarse y crear sus propias instituciones destinadas a velar por los intereses de clase.

Pese a todo esto, como sostiene Julio Ramos, hemos de tener en cuenta que “la incorporación de los escritores al mercado, inicialmente por medio del periodismo, no fue un rasgo exclusivo de los modernistas”²¹, sino que ya venía desarrollándose desde principios del siglo XIX y, sobre todo, nos dice el crítico, hemos de tener en cuenta que esa incorporación no se puede reducir a una mera cuestión de cambio de empleo:

Más que una cuestión de empleos o de profesionalización y mercantilización de la escritura, la emergencia de la literatura “pura” [...] en contraste con la función estatal de las letras, es el resultado de una reestructuración del tejido de la comunicación social, que sacudió los *sistemas de autorización* presupuestos por la producción literaria anterior al fin de siglo. Lo que ha cambiado fundamentalmente no es sólo (aunque también) el lugar de los escritores ante el Estado [...]; se ha transformado la relación entre los enunciados, las formas literarias, y los campos semióticos presupuestos por la autoridad literaria, diferenciada de la autoridad política. El sentido y la función social del enunciado literario ya no están garantizados por las instituciones de lo político, sino que ahora comienzan a producirse desde un lugar de enunciación que ha diferenciado sus normas y autoridad²².

Todos estos procesos hasta aquí delineados de forma muy general se apoyan en ensayos referidos fundamentalmente a las últimas décadas del siglo XIX y los inicios del XX. Sin embargo, en esas décadas en Perú se detuvo la vida nacional para sumergirse en la guerra con Chile primero, y en la inestabilidad política posterior que culminaría con la guerra civil de 1895. Por lo tanto, aunque procesos como la profesionalización de los escritores también se dieron en Perú, claro está, ocurrieron más tarde y sujetos a unas circunstancias particulares.

²¹ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 135.

²² *Ibidem*, p. 136.

1.1. PERÚ 1900: DEBATE INTELECTUAL Y TRANSFORMACIONES SOCIALES

Y aunque deja una impresión de suave melancolía esta mutación tan honda, no debemos negar que hemos ganado y que parece que nos hemos incorporado ya sin vacilaciones al movimiento de la vida universal.

José Gálvez

Jorge Basadre denomina “República aristocrática” a la serie de gobiernos que se sucedieron en el Perú desde 1895 hasta 1919, esto es, desde el segundo gobierno de Nicolás de Piérola hasta los inicios del Oncenio de Leguía (1919-1930). Durante este periodo tuvo especial relevancia la figura de Nicolás de Piérola, cuya trayectoria es imprescindible para comprender los sucesos que marcaron la vida política peruana de las primeras décadas del siglo XX.

Nicolás de Piérola había sido ministro de hacienda durante la presidencia de José Balta (1868-1872) y había firmado el Contrato Dreyfus²³, lo cual lo había enemistado con el Partido Civilista, formado por la oligarquía que hasta ese momento había ejercido el control sobre el comercio y exportación del guano. En 1874 Piérola intentó un golpe revolucionario contra el gobierno civilista de Manuel Pardo (1872-1876), que le llevó al destierro en Chile, aunque desde allí siguió conspirando para derrotar a este gobierno. Como sucesor de Pardo fue elegido presidente el general Mariano Ignacio Prado quien, debilitado ante la guerra con Chile, ofreció a Piérola un

²³ “Hasta el 31 de octubre de 1876 se habían exportado por los consignatarios 7.175,194 toneladas de guano por valor de 218.603,625 soles. Habían ganado los consignatarios en los embarques incontrolados de guano, en la falta de autenticidad y de cuidado en las cuentas que presentaron, en los intereses que cobraban por cada consignación, en los anticipos y empréstitos hechos a cuenta de las consignaciones ya que llegaron hasta demorar las entregas del dinero cobrado por los cargamentos de guano vendidos en Europa, para obligar al Estado peruano a nuevos contratos. Al mismo tiempo, habían sido descuidados los impuestos y demás formas de ingreso normal, dejándose casi todo el peso de los egresos sobre la venta del guano; y además se había entrado en una serie de dilapidaciones y de imprudencias en dichos egresos. A fines de 1868 el Perú debía a los consignatarios S/. 15.684,000 y sobre S/. 16.196,250 en que estaban calculados los productos del guano para el ejercicio fiscal de 1869. [...]

Piérola, como ministro, vino a representar una sanción a los consignatarios [...]. El contrato Dreyfus [...] presentó como ventajas inmediatas, además de la abolición del sistema de las consignaciones, el hecho de que quedara asegurado el servicio de la deuda exterior, levantado el crédito del Perú, abiertos los recursos para saldar los déficit, elevado el precio del guano por el monopolio del expendio, introducidas importantes economías en la explotación y en la venta. (Jorge Basadre, *Perú: problema y posibilidad y otros ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992, pp. 85-86).

ministerio que este aceptó. La situación era tan insostenible que Prado terminó por dimitir y una rebelión militar llevó a Piérola a la presidencia, desde la cual intentó una transformación radical del país en todos los órdenes. Sin embargo, “a las dificultades de la improvisación, del efecto moral causado por las anteriores derrotas, de la crisis financiera, se unieron las dificultades políticas: ‘primero los chilenos que Piérola’ cuéntase que dijo el civilismo”²⁴. Finalmente, cuando el ejército chileno tomó Lima y se negó a negociar con Piérola, éste fue destituido.

Después de la derrota, Perú cayó en manos del militarismo. Piérola, tras su estancia en Chile, regresó al Perú en 1884 y fundó el Partido Demócrata, viviendo “en la oposición, optimista siempre en el porvenir, entre persecuciones y prisiones, con creciente popularidad”²⁵.

En abril de 1894 murió el presidente Remigio Morales Bermúdez. Para las elecciones se preparaba la vuelta al gobierno de Andrés A. Cáceres con la que Piérola no estaba de acuerdo, puesto que él abogaba por el sufragio y el voto directo. Piérola, que por entonces volvía a estar exiliado en Chile, penetró en el Perú de forma clandestina y organizó la rebelión armada contra Cáceres, comenzando así una guerra civil que finalizó con la marcha de Cáceres y la segunda presidencia de Piérola:

Formada una Junta de Gobierno y cumplidos ciertos trámites constitucionales, Piérola fue Presidente por elección popular. Su gobierno se llama el “Renacimiento”, la “Ordenación”. El conspirador y el montonero volvióse estadista; el teorizante volvióse realizador. No careció su gobierno de vicios y errores: persiguió a los diputados de la minoría, clausuró con un pretexto mendaz el periódico radical *Germinal*, dejó subsistente la infraestructura social-económica del país. Pero dio estabilidad, dignidad y respetabilidad al Estado; emprendió reformas administrativas y económicas; echó las bases de la modernización del país²⁶.

El Partido Civilista y el Demócrata de Piérola se habían aliado en pos de la derrota del militarismo²⁷. Sin embargo, una vez acabado el mandato de Piérola, las

²⁴*Ibidem*, p. 91.

²⁵*Ibidem*, p. 92.

²⁶*Ibidem*, p. 95.

²⁷ Jorge Basadre explica que las diferencias entre Piérola y los civilistas eran por entonces mínimas: “no había sustancialmente una diferencia doctrinaria entre Piérola y el civilismo. Pasada la época de la lucha entre Dreyfus y los consignatarios por el guano, la separación era de espíritu, de métodos, de posición política. El civilismo –conjunto de los consignatarios del guano de otrora– maniobraba, muerto Manuel Pardo, en el conciliábulo y en el gabinete con destreza y eficiencia; laboraba dentro del momento. Piérola se dirigía a la masa, podía lanzarse a la acción aventurera. Carecía de ligamen con

distancias entre civilistas y demócratas se acrecentaron hasta que estos últimos pasaron a la oposición. En 1896 Piérola había llevado a cabo una reforma de la ley electoral, con la que creó el voto público directo controlado por la Junta Electoral Nacional. Este sistema dio a los civilistas la posibilidad de comprar los votos y, dado que el control del gobierno (y, por tanto, de la Junta Electoral Nacional) era ejercido por dicho partido. Tras el mandato de Piérola se dio una sucesión de presidentes del Partido Civilista: Eduardo López Romaña (1899-1903), Manuel Candamo (1903-1904), que murió en mitad de su legislatura y fue sucedido por el segundo vicepresidente, Serapio Calderón, que convocó elecciones en las cuales resultó electo José Pardo y Barreda (1904-1908).

Durante el gobierno de Manuel Candamo había sido ministro de Hacienda Augusto B. Leguía, que además había apoyado a José Pardo en su candidatura a la presidencia, lo que le permitió continuar como ministro. Para las elecciones de 1908, Leguía logró ser propuesto como candidato oficial. Sin embargo, su gobierno adquirió con el tiempo un tinte autoritario que dio lugar al descontento general con el Partido Civil y al rotundo apoyo de la población al candidato del Partido Demócrata, Guillermo E. Billinghurst, que accedió a la presidencia tras las elecciones de 1912. A pesar de su éxito, Billinghurst no podía enfrentarse al entramado civilista y fue depuesto tras el golpe de Estado del general Óscar R. Benavides, regresando así el Partido Civil al poder en 1915, de nuevo con Pardo como presidente.

El segundo gobierno de Pardo, no obstante, no supo adaptarse a los cambios que, fruto de las vicisitudes económicas originadas por la guerra en Europa, estaban dando lugar a la consolidación de las clases medias y populares: “estaba pasando la etapa patriarcal y señorial de la vida peruana, y pugnaba por emerger una nueva etapa capitalista. El gobierno del señor Pardo había sido incapaz de convertirse en agente de esa transformación capitalista”²⁸. Estas circunstancias dieron lugar al surgimiento de un neoleguísmo alrededor de 1918. A pesar del mal recuerdo que aún suscitaba el primer gobierno de Leguía, la desorganización interna del propio civilismo, incapaz siquiera de proponer un candidato sucesor a Pardo, y el apoyo que

reivindicaciones sociales o económicas, pero hablaba de la democracia hecha al margen de “la violencia y la intriga”, lejos de las castas militar o plutocrática. Aparte de esto y del recuerdo de las luchas de otrora, nada diferenciaba al civilismo y Piérola” (*Ibidem*, pp. 96-97).

²⁸*Ibidem*, p. 111.

Leguía recibió por parte de los intelectuales limeños, entre ellos Valdelomar, hicieron que, poco a poco, la opinión pública se posicionara a favor de éste. Finalmente, “después de las elecciones, en las que hubo impurezas por ambos bandos, se produjo el cuartelazo del 4 de julio de 1919, no por impulso popular sino por menudas intrigas, ante el temor de que el Congreso anulase las credenciales del señor Leguía y eligiese otro Presidente”²⁹.

El devenir cultural de este periodo ha sido abordado por Luis Alberto Sánchez en su ensayo “Panorama cultural del Perú” (publicado en 1951, a modo de introducción a la segunda edición de *La literatura peruana*). Para Sánchez existe un periodo de relativa prosperidad y tranquilidad en Perú entre 1848 y 1879; durante esos años, el Estado protege a los artistas, en cuyas obras fructifica lo pintoresco y predomina la hegemonía de España en el terreno cultural³⁰. Pero en el año 1879 estalla la Guerra del Pacífico y, tras la retirada de los chilenos en 1885, ya no será posible volver a los mismos temas y actitudes, “los que lo pretendan deberán enfrentarse a una generación acusadora, dramático diálogo del cual resultarán positivos logros para la cultura del Perú”³¹.

A partir de 1885 se instaura el modelo cultural francés en el país, reforzado por “la impopularidad de Iberia, sobre todo, a raíz de la guerra con Cuba”³², pero también por el aluvión inmigrante de franceses, británicos, italianos y también algunos españoles favorecido por el comercio libre. En cualquier caso, lo que es innegable es que la guerra y sus consecuencias marcan un punto de inflexión en la cultura peruana:

A partir de 1885, inevitable efecto de la guerra, el país cambia de paso. A la placidez precedente sucede un ritmo más acelerado, una preocupación también

²⁹*Ibidem*, p. 112.

³⁰ “El Estado, embriagado de fáciles ingresos, dispensa su protección a los pintores Montero y Merino, al tradicionista Palma, a los poetas Cisneros, Salaverry y Corpancho, al historiador Lavalle, al erudito Mendiburu, a los diligentes Paz Soldanes. Los libros peruanos suelen publicarse con pie de imprenta de París y El Havre, como corresponde a una literatura cuyos progenitores viajan de continuo en misiones oficiales por el exterior. Los temas de pintura y literatura son estrictamente descriptivos. Ignacio Merino pintó la lectura del Quijote; Corpancho narra ‘la vuelta del Cruzado’; Luis Montero presenta la muerte de Atahualpa; Nicanor della Rocca de Vergalo describe imaginarias escenas incaicas en francés; Palma ensalza a huríes y nazarenos; Lavalle relata hechos o retrata personajes pintorescos del ayer” (Luis Alberto Sánchez, “Panorama cultural del Perú”, en *La vida del siglo*, compilación, prólogo y notas de Hugo García, cronología y bibliografía de Marlene Polo Miranda, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, p. 45).

³¹*Ibidem*, p. 46.

³²*Ibidem*.

más tensa. Aparecen nuestros primeros ensayistas, sumidos en la averiguación de nuestros conflictos fundamentales. [...] Como protagonista de la nueva etapa ingresan en la arena del debate público el indio y la provincia. [...] Si hasta ahí el indio ha sido considerado como patética comparsa de los blancos y mestizos de la costa, y de los grandes propietarios de la sierra, a partir de entonces, pasa a la categoría de personaje protagónico. [...] Frente a la terca capitalidad de Lima, cuya prosapia señorial pretende subsistir a expensas de la atonía regional, se levantan las provincias proclamando el federalismo³³.

Por esos años se deja escuchar, con especial fuerza, la prédica de Manuel González Prada, que supone, en palabras de Sánchez una “insurgencia provinciana, indigenista, agnóstica, heterodoxa, anticolonial y juvenilista” que se organiza en torno al partido fundado por el propio González Prada, la Unión Nacional. Por tanto, las clases medias y populares comienzan a organizarse y “al surgir dicha voluntad de organización, por espontáneo ímpetu de las gentes, se robustece lo que tal vez fuera lícito llamar ‘conciencia cultural peruana’”. Esta conciencia cultural se verá favorecida además, por su “identificación con la época de mayor idolatría de la libertad encarnada por el modernismo”³⁴.

Sin embargo, aunque posee una visión positiva de Manuel González Prada y sus seguidores, Sánchez dirige una mirada mucho más escéptica hacia los autores jóvenes que empiezan a escribir tras la guerra, los pertenecientes a la generación del novecientos. Según él, “como efecto de una reacción demasiado libresca y universitaria, acuciada por la inevitable y servil deificación de lo europeo, se olvidan, hacia 1900, los provechosos logros que en torno al indígena alcanzara la generación de 1885”:

El modernismo, se ha dicho, señala el ingreso de América en la órbita universal. Sin embargo, obsesionados por nuestros pequeños dramas personales, dejamos pasar el convoy modernista de 1898, y sólo atinamos a asirnos desesperadamente al último vagón, ya en 1908. Diez años de retraso sufrió nuestra literatura con respecto a casi todas las del continente. Si no hubiera sido por la denodada presencia de tres o cuatro figuras señeras, ese retraso sería hoy mayor dada la primacía de motivaciones estrechamente lugareñas³⁵.

³³*Ibidem*, p. 47.

³⁴*Ibidem*, pp. 47-48.

³⁵*Ibidem*, p. 49. Sánchez, heredando la visión de Pedro Henríquez Ureña, afirma que “frente al poder público, la posición de casi todos los modernistas fue, pues, aquiescente. Pocos manifestaron su desgano y su protesta” y considera como los sucesores del modernismo a la generación que él denomina “arielista”, que “no poseyeron la soberbia de los modernistas, ni su egolatría a la jineta”. Para el crítico, los “arielistas” fueron “rapsodas de Rodo, pero sin tratar de seguir siempre a éste en la dura ‘gesta de la forma’ que lo es también del ‘fondo’” (Luis Alberto Sánchez, *Balance y liquidación del*

Según Sánchez, entre 1900 y 1914, “toda nuestra vida cultural tiende entonces hacia afuera, sin detenerse lo necesario en introspeccionarse”³⁶ y los autores se lanzan al culto de la modernidad europea, que concluye con la aparición del grupo y la revista *Colónida*. Años más tarde, en otro de sus ensayos, *Panorama de la Literatura del Perú* (1974), Sánchez mantiene esta idea de que, en torno a 1915, se inicia la “herejía antinovecentista”: “solo entonces –nos dice– hacia 1911 aparecen ‘los Raros’ de Rubén en nuestro panorama estético. Tarde para que nos naciera el modernismo, precisamente cuando su apogeo declinaba”³⁷. Sin ser falsas, resulta conveniente matizar estas afirmaciones; por un lado, en lo referente a la generación del novecientos peruana, por otro lado, con respecto a esa “herejía antinovecentista” y al papel de Valdelomar y *Colónida* en todo ello.

1.1.1. Entre el “Novecientos” y la Reforma Universitaria: perspectivas emergentes en el debate finisecular peruano

La generación del novecientos, también llamada “generación futurista” y “generación arielista”, es la más vituperada de las letras peruanas. Los intelectuales más representativos de aquellos años –entre ellos José de la Riva-Agüero, Francisco y Ventura García Calderón, José Gálvez y Víctor Andrés Belaúnde–, fueron duramente criticados por jóvenes como José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez, y la imagen que estos difundieron ha sido heredada por críticos posteriores.

Tanto José Carlos Mariátegui (1894-1930) como Luis Alberto Sánchez (1900-1994) entraron muy tempranamente en el mundo de las letras. Mariátegui, natural de Moquegua, era un joven débil a causa de una lesión de la infancia. Incapacitado para asistir a la escuela, fue autodidacta y, con quince años, entró a trabajar en el diario *La Prensa*. Primero desempeñó labores manuales (portapliegos, ayudante de linotipista), hasta que logró hacerse un hueco como redactor. Entre 1914 y 1916 ya era articulista

novecientos. ¿Tuvimos maestros en Nuestra América?, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968, pp. 81 y 83).

³⁶*Ibidem*.

³⁷ Luis Alberto Sánchez, *Panorama de la Literatura del Perú (desde sus orígenes hasta nuestros días)*, Lima, Editorial Milla Batres, 1974, p. 125.

de *La Prensa*, donde conoció a Abraham Valdelomar, con quien trabó gran amistad. En 1916 participó en *Colónida*, y ambos autores colaboraron por estos años en la redacción del drama *La Mariscala*, inspirado en la biografía novelada homónima de Valdelomar; también publicaron en prensa, por esta época, sus “Diálogos máximos”, asumiendo los sobrenombres de Manlio y Aristipo.

Luis Alberto Sánchez era todavía más joven, pero en 1916 conoció a Valdelomar, Mariátegui y otros “colónidas”, a raíz de sus primeras colaboraciones literarias en prensa. Si bien ambos autores se iniciaron en el campo de las letras al amparo de *Colónida*, sus intereses viraron temprano hacia temas sociales. Igual que los “colónidas”, siguieron la prédica de Manuel González Prada, pero se vincularon al socialismo, al comunismo y a la reivindicación de los derechos de los indígenas y de una nueva configuración del país.

No es extraño que estos autores, a los que después se agregarían otros como Víctor Raúl Haya de la Torre o Luis E. Valcárcel, asumieran una postura antagónica con respecto a los novecentistas, pues estos representaban la pervivencia del tradicional dominio de la elite oligárquica limeña. En sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) Mariátegui realizó una dura diatriba contra Riva-Agüero y los demás intelectuales de este grupo, a los que atribuía un “positivismo conservador. Un fraseario más o menos idealista y progresista [que] disimula el ideario tradicional”. Para Mariátegui se trata de una generación pasadista y académica, anclada en la universidad que “adopta del modernismo sólo los elementos que le sirven para condenar la inquietud romántica”, y critica el hecho de que “una de sus obras más características y peculiares es la organización de la Academia correspondiente a la Lengua Española. Uno de sus esfuerzos artísticos más marcados es su retorno a España en la prosa y en el verso”³⁸:

La literatura peruana deviene desde este momento acentuadamente colonialista. Se inicia un fenómeno que no ha terminado todavía y que Luis Alberto Sánchez designa con el nombre de “perricholismo”.

En este fenómeno –en sus orígenes, no en sus consecuencias– se combinan y se identifican dos sentimientos: limeñismo y pasadismo. Lo que, en política, se traduce así: centralismo y conservantismo³⁹.

³⁸ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Colección Cumbre, s.f., p. 193.

³⁹*Ibidem*, p. 194.

Así pues, la concepción de Sánchez y Mariátegui marchaba por cauces muy parecidos en estos años, y perduró en los siguientes, pues la crítica ha mantenido generalmente esa visión profundamente negativa de la generación del novecientos. Julio Ortega, en *La cultura peruana. Experiencia y conciencia* (1978) afirma que “los modelos de un pensamiento tradicional sobre el país son los que han prevalecido en la concepción y el propio diseño de la realidad peruana”, y de ello resulta un modelo de realidad nacional frágil e inauténtico, “no solamente porque tal modelo implicaba desde el Estado la marginación de las culturas nacionales mayoritarias, sino porque tampoco traducía la práctica social ni suponía una concurrencia participatoria”:

Esa situación dependiente y subsidiaria del entendimiento de la realidad nacional sería formalizada por los trabajos de la generación del 900. La visión del Perú que esa generación propuso confirma una situación ideológicamente retardaria porque el primer balance que efectúa de la cultura nacional se encuadra en el esquema afirmativo, no crítico, del modelo dependiente⁴⁰.

Por su parte, Antonio Cornejo Polar en su libro *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989) distingue en Perú una tradición dominante, vinculada a un proyecto nacional de carácter hispanista y conservador, frente a una tradición subalterna, la que corresponde a la población indígena sometida y acallada por el discurso oficial, y que propone un modelo donde la esencia de la nación se halla en lo indígena. Y en este escenario, también para Cornejo Polar, “la opción hispanista es temprana y tiene manifestaciones desde 1821, pero sólo adquiere vigor y sistematicidad al comenzar el siglo XX gracias al pensamiento de José de la Riva-Agüero”⁴¹:

A este respecto es bueno recordar que la celebración del cuarto centenario del “Descubrimiento” impulsó vigorosamente la idea acerca del carácter español de nuestra América. En competencia de halagos, la antigua metrópoli y las excolonias se esmeraron en enfatizar los vínculos que las unían, tarea obviamente cimentada en las nostalgias imperiales de allá y en el orgullo de casta de los grupos dominantes hispanoamericanos, que en el fondo nunca habían dejado de sentirse españoles, aunque solo fuera dentro de la fórmula empleada por Riva-Agüero [...]: “criollos de raza española”⁴².

⁴⁰ Julio Ortega, *La cultura peruana. Experiencia y conciencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 31.

⁴¹ Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones, 1989, p. 68.

⁴² *Ibidem*, p. 72.

Luis Loayza se suma a estas impresiones en su libro *Sobre el 900* (1990), donde afirma que se trató de autores que se iniciaron en la labor intelectual muy tempranamente y con gran ambición y seriedad y que, hacia 1918, cuando aún no habían cumplido los cuarenta años, “habían escrito una serie de obras que, en gran medida, renovaban nuestra cultura. Era natural pensar que las obras más vastas y profundas estaban aún por venir [...]. No es exagerado decir que esa promesa no se cumplió”⁴³. Según Loayza, los novecentistas no supieron adaptarse a los nuevos tiempos y, si a los veinte años habían rechazado el modernismo rubendariano, con la aparición de los movimientos de vanguardia “se encontraron, lo reconocieran o no, en un mundo nuevo. Sus instrumentos de conocimiento y acción dejaron de ser eficaces porque la realidad, al transformarse, se volvió extraña y hasta incomprensible. Ninguno superó o tan siquiera igualó sus obras de juventud”⁴⁴.

Si bien es cierto que, como tónica general, los novecentistas abordaron la situación peruana desde posturas conservadoras, es necesario tener en mente que la mirada que sobre ellos proyectaron Mariátegui y Sánchez tampoco se ajusta a la realidad. Con algo más de ecuanimidad, Tamayo Vargas, sin negar la tendencia conservadora de estos autores reconoce que su labor es “de indudable trascendencia en el conocimiento del Perú mismo, como una introspección o síntesis después de largos años de análisis”⁴⁵. Esta postura ha sido avalada por la crítica más reciente.

Teodosio Fernández explica en su artículo “La generación del novecientos y los discursos de identidad” cómo los intelectuales de esta generación tuvieron que enfrentarse al desastre nacional cuando todavía no se habían cerrado las heridas de la Guerra del Pacífico, por lo que destinaron sus esfuerzos a tratar de diagnosticar los males del Perú y “decididos a desarrollar un trabajo riguroso, los novecentistas apelaron a los planteamientos positivistas que entonces parecían garantizar resultados de validez científica”⁴⁶. Pero esto no implica que los novecentistas fueran incapaces de mirar más allá de ese positivismo conservador que se les atribuía, bien al contrario, este grupo de autores generó una gran “variedad de planteamientos y

⁴³ Luis Loayza, *Sobre el 900*, Lima, Mosca Azul editores, 1990, p. 10.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 11-12.

⁴⁵ Augusto Tamayo Vargas, “Del novecientos a *Colónida*”, en *Apuntes para un estudio de la literatura peruana*, Lima, [D.M.], 1947, p. 268.

⁴⁶ Teodosio Fernández, “La generación del novecientos y los discursos de identidad”, *América sin nombre*, nº 13-14, 2009, p.87.

propuestas [...] en las primeras décadas del siglo xx, afectada por corrientes ideológicas diferentes y aun contrapuestas”⁴⁷.

Además, frente a posturas como las de Sánchez, para quien “Ariel aparece chafado en los arielistas –adoradores secretos e involuntarios de Calibán”⁴⁸, nos advierte Fernández que “el positivismo de los novecentistas se había visto profundamente afectado por las orientaciones vitalistas y espiritualistas del pensamiento contemporáneo”⁴⁹, entre las que se cuenta el arielismo. En realidad, la producción de los novecentistas amalgamó una serie de influencias y teorías que, en todo momento, tenían por objetivo la revitalización del Perú y la definición de su identidad cultural, y para ello, estos autores exploraron disciplinas distintas como la sociología, la historia, la historia de la literatura, con una amplitud de miras mayor que la que les conceden los críticos posteriores.

Como observa Francisco José López Alfonso, en sintonía con las propuestas de Lauer en las que vamos a profundizar en el siguiente apartado, los jóvenes intelectuales procedentes de sectores medios en su mayoría provincianos, “combatieron por afirmarse en una actividad –la literatura–, que había sido parte importante de la legitimación ideológica de los grupos dominantes, desplazando a los novecentistas”⁵⁰. No obstante, como plantea este crítico, la agresividad con que estos jóvenes arremetieron contra los novecentistas fue en gran medida innecesaria, pues el de la literatura ya era un espacio vacío:

Los novecentistas carecieron de esa intuición práctica que permite influir sobre la realidad y modificarla. En cualquier caso, su conversión en enemigos, en *hispanistas*, les permitió especialmente a los jóvenes de la Reforma Universitaria, presentarse como lo nuevo frente a lo viejo, dando a las ideas de nación, indio y modernidad un contenido plenamente distinto⁵¹.

En efecto, “situados bajo el rubro de lo viejo, los novecentistas no sólo quedaron deslegitimados ideológicamente, sino que fueron todos convertidos en la misma cosa, borrando diferencias y hasta discrepancias entre ellos”⁵². Diferencias y discrepancias

⁴⁷*Ibidem*, p. 89.

⁴⁸ Luis Alberto Sánchez, *Balance y liquidación del novecientos*, op. cit., p. 83.

⁴⁹ Teodosio Fernández, “La generación del novecientos y los discursos de identidad”, art. cit., p. 89.

⁵⁰ Francisco José López Alfonso, “Narrativa indigenista y racismo: Ventura García Calderón, Enrique López Albújar y Luis E. Valcárcel”, *América sin nombre*, nº 13-14, 2009, p.96.

⁵¹*Ibidem*.

⁵²*Ibidem*, pp. 96-97.

que, como veíamos antes, pone también de manifiesto Teodosio Fernández en su artículo antes citado. En definitiva, fue el ataque extremado que dirigieron los jóvenes escritores recién incorporados a las letras nacionales, especialmente Mariátegui en sus *Siete ensayos*, lo que, en palabras de López Alfonso, constató la reducción de los novecentistas a “la versión más conservadora representada por Riva-Agüero”⁵³.

No obstante, frente a esa actitud colonialista que les atribuye Mariátegui, como detalla Teodosio Fernández en su artículo, lo cierto es que los novecentistas atendieron, además de al periodo virreinal, a los hallazgos arqueológicos que daban a conocer el pasado prehispánico. Asimismo, aunque en algunos momentos se vieron inclinados a “mostrar la faceta bienhechora de los tiranos” y manifestaron interés por la figura de un caudillo que podía imponer el orden en las repúblicas latinoamericanas, “el proceso político peruano pronto les haría cambiar de opinión: en cuanto algunos de ellos trataron de convertir en acción política su voluntad regeneradora, los centenaristas pudieron descubrir la cara oscura de esos gobiernos personalistas”⁵⁴.

En definitiva, lo que parece claro es que la producción de los novecentistas peruanos es mucho más compleja de lo que en líneas generales se ha venido considerando hasta ahora. Es necesario tener esto en mente, pues Valdelomar, contemporáneo de este grupo y buen amigo de algunos de ellos, aprenderá valiosas lecciones y reflexionará a propósito de los temas sobre los que se pronunciaron los arielistas en estos años. Como veremos en la introducción de cada capítulo, en numerosas ocasiones Valdelomar matizará las posturas de estos intelectuales, o incluso se opondrá a ellas directamente, pero su influencia y, sobre todo, el diálogo que se estableció en este periodo sobre la cultura nacional peruana resultó extraordinariamente fructífero en muchos sentidos. Para la cultura peruana, marcó el inicio de una reflexión necesaria, para Valdelomar, constituyó el caldo de cultivo sobre el que asentar su producción literaria.

⁵³*Ibidem*, p. 97.

⁵⁴*Ibidem*, p. 90. Para conocer detalladamente la trayectoria política de los novecentistas, resulta especialmente esclarecedor el capítulo “El Novecientos y la política: El Partido Nacional Democrático” de Luis Loayza en su libro *Sobre el 900*, *op. cit.*, pp. 57-79.

1.1.2. El nuevo lugar social de los escritores en el cambio de siglo peruano

Partimos entonces de la base de que las posturas de los novecentistas tuvieron mucho que ofrecer al debate nacional de la época. Un debate que se vio surcado por una serie de tensiones sociales y de cambios muy similares a los acontecidos en otras regiones latinoamericanas durante las últimas décadas del siglo XIX, y que han sido estudiados por autores como Ángel Rama, Julio Ramos o José Luis Romero. Para el caso peruano, resulta de vital importancia el análisis propuesto por Mirko Lauer en *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del s. XX* (1989), que discurre en la línea de estos.

Lauer parte de que en Perú, como en el resto de América Latina, hasta la primera década del siglo pasado, “el discurso literario es una parte, apenas diferenciada, del discurso político”⁵⁵. Pero a comienzos del siglo XX “aparece una contestación originalmente literaria contra el orden establecido peruano relacionada con la confrontación de clase”:

En el centro de la dinámica social de la literatura en el Perú del primer tercio del siglo XX está la lucha de los nuevos sectores medios por afirmarse en una actividad que había sido parte importante de la legitimación ideológica de los grupos dominantes. Esta afirmación, que viene de la provincia y se desarrolla en el plano nacional, se apoya en una independización del lenguaje literario con respecto al político a partir de los discursos y artículos de González Prada y se manifiesta como una eclosión de estilos literarios, un aumento del volumen de lo escrito y publicado, y un impulso hacia la profesionalización, encarnada con brillo por Abraham Valdelomar⁵⁶.

Como venimos viendo, los miembros de la generación del novecientos pertenecían a una elite criolla y limeña, vinculada al civilismo político. Profundamente afectados por las consecuencias de la guerra con Chile, dedicaron sus esfuerzos a la escritura de ensayos y estudios donde trataban de dilucidar cuestiones relativas a la situación peruana y proponer vías de mejora. Por tanto, como explica Lauer, se creó un vacío en la producción literaria peruana, que vinieron a ocupar intelectuales de clase media y con frecuencia procedentes de las provincias, entre los que podemos contar a Valdelomar y los “colónidas”. Pero, como bien señala Lauer, “el

⁵⁵ Mirko Lauer, *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*, Lima, Mosca Azul Editores, 1989, p. 12.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 19.

interés de estos nuevos sectores en lo literario no fue sólo la ocupación de un vacío, sino expresión de una situación estructural vinculada con la identidad como problema central de la emergencia social”⁵⁷.

Hemos de matizar que no es que la generación del novecientos no sintiera interés por la literatura. De hecho, tenemos ejemplos como la narrativa y la poesía de Ventura García Calderón y de José Gálvez, ambos miembros de este grupo y ambos también ensayistas. Sin embargo, sí es cierto que se trata de dos casos excepcionales que por otro lado reflejan la diversidad existente dentro de este grupo, quizá en exceso homogeneizado por la crítica posterior, como hemos visto en el apartado anterior que señalaba López Alfonso. Según Lauer, en general los intelectuales pertenecientes a esta clase aristocrática se interesaron por la literatura en la medida que “el pasado literario era una parte importante de la cultura oligárquica: lo literario en el presente de aquella época operaba como un ‘monopolio de la tradición’”⁵⁸. De modo que sus ensayos en este campo estuvieron destinados al estudio diacrónico de la literatura peruana, estableciendo sus conexiones con la literatura colonial y, en última instancia, con la española⁵⁹.

En cualquier caso, como plantea Lauer, quedó una especie de vacío en la producción literaria que fue ocupado por intelectuales de provincias que por aquellos años llegaron a Lima, como parte de ese engrosamiento de las clases medias que trajo consigo la industrialización de la capital y la proyección internacional de la economía peruana, una vez superados los primeros años críticos tras la guerra. Como bien ha apreciado Lauer, aunque entre los “colónidas” hubiera una marcada heterogeneidad desde el punto de vista literario, sociológicamente eran un grupo profesional, parte de una sociedad en proceso de cambio⁶⁰.

En estos años, como ha señalado Esther Espinoza, se llevó a cabo un esfuerzo modernizador que trataba de “dar a Lima el rostro de una ciudad cosmopolita” y “uno

⁵⁷*Ibidem*, pp. 19-20.

⁵⁸*Ibidem*, p. 23.

⁵⁹ Pensemos en obras como *El carácter de la literatura del Perú independiente* (1905) de José de la Riva-Agüero, *Del romanticismo al modernismo* (1910) y *La literatura peruana 1935-1914* (1914) de Ventura García Caderón, o la tesis de doctor en filosofía y letras de José Gálvez, *Posibilidad de una genuina literatura nacional* (1915). Esta última se opone en gran medida a los planteamientos expresados una década antes por Riva-Agüero y está más en la línea de algunas de las producciones de los jóvenes provincianos que iniciaban su camino literario por estos años. Por tanto, una vez más, estamos ante una variedad de posturas en el seno de la generación del novecientos.

⁶⁰ Cfr. Mirko Lauer, *El sitio de la literatura...*, op. cit., pp. 28-29.

de los agentes movilizados de la vida cultural fue el periódico, que representó no solo la muestra de cómo le seguíamos el pulso al mundo, sino que significó para los escritores modernistas un laboratorio donde procesar los contenidos de la modernización”⁶¹. Pero no sólo eso, sino que, como hemos visto antes, el periódico suponía la consolidación de un nuevo lugar de enunciación, un medio que se legitimaba ahora, por primera vez, como vehículo de expresión literaria, pero también como plataforma para que los escritores expresaran su ideología. Por todo ello, adquirió especial importancia el público:

Para entender la problemática del público y la respuesta mercantilista y profesionalista que frecuentemente proponen los nuevos literatos, hay que situarlos en el interior del campo intelectual en que operan [...]. Muchos de ellos provienen de las nuevas clases medias, sin un “capital simbólico” (o efectivo) garantizado por filiación oligarca, los escritores finiseculares (Martí, Gutiérrez Nájera, Casal, en los ochenta) que defendían la alternativa del mercado y la profesionalización, se situaban en contra de la zona más reaccionaria del campo, que manejaba aún un concepto *civil* de la literatura⁶².

En Perú observamos este mismo proceso algún tiempo más tarde, a comienzos del siglo xx, y con una problemática añadida: la ancestral oposición entre Lima y la provincia. De modo que

la afirmación de los nuevos sectores medios del primer tercio de este siglo [se refiere al xx] ocurre en un contexto de cambio cultural que busca transformar la autonomía incipiente de las culturas tradicionales rurales respecto de la cultura urbana, afirmar el carácter expansivo de esta misma nueva [...] cultura urbana en formación, y compensar la escasa autonomía y densidad institucional de los medios de reproducción de una modernidad cultural⁶³.

Esta reestructuración de las clases sociales y los espacios de poder pasa entonces por la aparición de un público lector y, en general, por un funcionamiento capitalista de la cultura: “el mercado como alternativa al patronato en la determinación de los sistemas de prestigio y difusión literarios, por ejemplo, o la combinación de medios de difusión y opinión colectiva como mecanismo de

⁶¹ Esther Espinoza, “La crónica de Carrillo y Valdelomar frente al proyecto modernizador”, *Ínsula Barataria*, año 2, nº 3, jul. 2004, p. 36.

⁶² Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, *op. cit.*, p. 171.

⁶³ Mirko Lauer, *El sitio de la literatura...*, *op. cit.*, pp. 21-22.

reproducción de lo literario”⁶⁴. Los jóvenes “colónidas” fueron en Perú el primer grupo de autores cuya procedencia humilde les hizo reconocer la importancia del público y, de entre ellos, sin duda el pionero fue el propio Valdelomar quien, además, era consciente de su labor en este sentido:

Mis compañeros de hoy en la literatura, y sobre todo, mis sucesores de mañana, no acabarán nunca de agradecerme el servicio que es he prestado ni podrán medir mi sacrificio. Antes de mí jamás se ocupó el público con mayor vehemencia, ni se discutió tanto ni se atacó y defendió tanto a escritor alguno [...] Yo comprendí a tiempo que un escritor necesita, ante todo, una gran popularidad, un gran público que se interese por él, un mercado para sus obras⁶⁵.

Todos estos aspectos sirven para delimitar un poco más el panorama intelectual en que se movió Abraham Valdelomar. No se trata de una mera diferencia de opiniones o puntos de vista artísticos entre la generación del novecientos y los “colónidas” que, por otra parte, no siempre fueron tan antagónicos, sino de un momento clave del devenir cultural peruano. Estamos hablando de un tiempo en que a las consecuencias de la Guerra del Pacífico que aún perviven en la mentalidad de la población se superponen el afán modernizador, los drásticos cambios sociales, la reincorporación de Perú a la economía mundial, la eclosión de la prensa y las editoriales, la inmigración extranjera, la incorporación de las capas medias y populares a la vida capitalina, o la irrupción del indígena en el debate nacional. Son tan solo algunas de las cuestiones sobre las que reflexionaron los intelectuales de la época, y que iremos viendo con detenimiento a lo largo de esta tesis.

Son cuestiones además que subyacen al debate en torno a la literatura que fructificó en estos años, cuando los intelectuales se propusieron dilucidar la especificidad de la literatura peruana y dar cuenta de los aspectos en los que radicaba su originalidad. Autores como Riva-Agüero, Gálvez, Ventura García Calderón; y después Mariátegui o Sánchez se plantearon por estos años en qué medida la literatura del Perú era heredera de la española, en qué medida la literatura del periodo colonial podía ser considerada “nacional”, hasta qué punto y cómo se podía apreciar la influencia de la cultura indígena en la literatura contemporánea. También

⁶⁴*Ibidem*, p. 23.

⁶⁵ Abraham Valdelomar, “Carta a Máximo Fortis”, cit. en Mirko Lauer, *El sitio de la literatura...*, op. cit., pp. 31-32. Reproducida en *Valdelomar por él mismo*, vol. II, edición, prólogo, cronología y notas de Ricardo Silva-Santisteban, pp. 341-342.

reflexionaron sobre cuestiones como la “imitación”, proponiendo algunos, como Riva-Agüero, la imitación de los autores clásicos y españoles, mientras que otros, como por ejemplo Gálvez, sin desdeñar la herencia española abogaron por una mirada a las literaturas europeas –sobre todo francesa– contemporáneas. Se debatió también acerca del criollismo, su definición, su alcance y si se podía considerar como la nota original de la literatura peruana en su conjunto. Este debate ha sido estudiado por Miguel Ángel Rodríguez Rea en su libro *La literatura peruana en debate: 1905-1928*, y lo iremos desglosando en las páginas de este trabajo.

También Valdelomar meditó en torno a estas cuestiones. Escribió a menudo artículos de lo que podríamos llamar crítica literaria y ensayos como *Belmonte el trágico*, donde el arte del toreo le sirve como base para reflexionar sobre el ritmo y otras cuestiones estéticas. Pero sobre todo la narrativa de Valdelomar es interesante porque fue ahí donde el autor trató de resolver las cuestiones que copaban el debate teórico. A menudo podremos comprobar cómo determinadas ideas que por entonces flotaban en el ambiente cultural de la época son permeabilizadas por Valdelomar, que se pronuncia sobre ellas y, al mismo tiempo, construye una obra literaria donde podemos apreciar las huellas de su reflexión teórica. De este modo, la narrativa valdelomariana es una muestra extraordinaria de los caminos por los que discurrió el debate en torno a la identidad nacional peruana en los primeros años del siglo XX.

En realidad, como es natural, todas las cuestiones que tenían que ver con lo literario eran un reflejo de posturas políticas determinadas. La óptica hispanizante, que negaba la influencia de la cultura indígena en la literatura peruana propugnada por Riva-Agüero era el reflejo de una concepción elitista de la producción artística, que había de permanecer en manos de una minoría ilustrada. Minoría ilustrada destinada no solo a monopolizar la cultura nacional, sino también a regir los destinos políticos del país. Los novecentistas, como hemos apuntado más arriba, apoyaron en determinado momento los regímenes dictatoriales –aunque, como también hemos visto antes, pronto se desengañaron de la creencia en un caudillo redentor capaz de organizar el caos americano–.

En obvia contraposición, los jóvenes de la siguiente generación, la de la Reforma Universitaria, entre los que se incluyen Mariátegui y Sánchez, retomaron la prédica de González Prada y extendieron la protesta en torno a la situación del indígena peruano

al terreno de la cultura, de modo que, hacia los años treinta, la vanguardia peruana estuvo directamente vinculada a las reivindicaciones indigenistas, que se plasmaron, entre otras, en la revista *Amauta*, fundada y dirigida por Mariátegui en 1926. Las propuestas estéticas que defendían una literatura donde la herencia indígena tuviera cabida encontraron su correlato en actitudes socialistas y marxistas, que defendían una democratización del país a todos los niveles, incluyendo el cultural.

De este modo, como ha estudiado ampliamente Francisco José López Alfonso, al hispanismo de Riva-Agüero o Víctor Andrés Belaúnde, fundamentado en un “tradicionalismo dinámico o evolutivo” y que correspondía en realidad a una “estrategia política que aspiraba a modernizar el país desde arriba”⁶⁶, se opusieron el indigenismo propugnado por Mariátegui o el mesticismo defendido por Jorge Basadre. En realidad, como afirma López Alfonso, a todo esto subyacía la cuestión del “*regionalismo* que teñiría la reflexión de las alternativas políticas reales; un problema en cuyo núcleo se acomodaba la oposición entre el Perú serrano e indígena y el Perú costeño y occidental o [...] la conciencia de que el Perú no constituía una nación”⁶⁷.

Es necesario llamar la atención ahora sobre el hecho de que el nombre de Valdelomar no aparece en ningún momento en los párrafos anteriores. La confrontación surge, como venimos viendo, entre la generación del novecientos y la generación de 1920 o de la Reforma Universitaria. Entre unos y otros se sitúan, a modo de bisagra, Valdelomar y los “colónidas”, en la medida en que representaron un cambio de sensibilidad y de actitud hacia los valores tradicionales que, sin embargo, no llegó a materializarse en acciones o ideologías políticas concretas. Aunque sí es cierto que hubo autores, como es el caso de Federico More, que se pronunciaron con gran vehemencia sobre estas cuestiones, remarcando la oposición contra los valores representados por los novecientistas. Así abría, en 1924, “De un ensayo acerca de las literaturas del Perú”:

Ningún orden de la vida peruana escapa a la división. En el Perú o se es colonial –es decir, limeño– o se es incaico –es decir serrano [...]. No se trata sólo de una escisión originada por rencores políticos o por diferencias o injusticia económica. Trátase de dos razas, de dos tradiciones, de dos culturas, de dos actitudes históricas.

⁶⁶ Francisco José López Alfonso, “*Hablo, señores, de la libertad para todos*” (*López Albújar y el indigenismo en Perú*), Murcia, Cuadernos de América sin nombre, nº 17, 2006, p. 19.

⁶⁷*Ibidem*, p. 33.

[...] La sierra, sojuzgada, lucha, sin término, por su vieja libertad. La costa afánase por volver al mundo colonial, ama la esclavitud y goza cuando pelagra su independencia. Ambas razas esbozan la vuelta al pasado por caminos opuestos y con esto señalan su inmenso distanciamiento sociopsicológico. Acaso algún día se encuentren en un punto y ese punto sea el porvenir⁶⁸.

Pero el caso de More es excepcional. Años después, otro “colónida”, Alfredo González Prada, afirmaba en una carta dirigida a Luis Alberto Sánchez en 1940: “vivíamos de espaldas a la realidad peruana, a los temas nacionales, al criollismo, al indigenismo”⁶⁹. Esta afirmación no es del todo cierta, no lo es al menos en el caso de Valdelomar, de quien el mismo González Prada reconoce que “hacía ‘peruanismo’ con frecuencia”, aunque matiza que era “a espaldas de movimiento. *El Caballero Carmelo* y *La Mariscal* son algo así como infidelidades al colonidismo”⁷⁰.

Infidelidades o no, lo cierto es que a los “colónidas” les tocó vivir una época que estuvo marcada por los cambios sociales y la alteración de las jerarquías sociales. Al mismo tiempo, fueron ellos quienes recogieron el testigo modernista, obviado por los novecentistas –con la excepción de Ventura García Calderón–. Los “colónidas”, y sobre todo Valdelomar tras su regreso de Italia, recibieron todo el impacto modernizador propugnado por Darío y sus seguidores y se empaparon de lecturas europeas. Quisieron, eso es innegable, plantear un desafío, ser rebeldes y atrevidos, y epatar a los burgueses limeños, vivieron de su escritura en diarios y revistas, se escudaron en ese aristocratismo espiritual de que hicieron gala los modernistas y enarbolaron orgullosos la bandera del cambio en los gustos estéticos. Pero todo ello nunca se articuló en un programa político propio. Los “colónidas” eran en esencia un grupo heterogéneo y su papel, como apuntábamos antes, fue el de bisagra, eslabón entre un orden viejo y uno nuevo. Lo que lograron estos jóvenes con sus actitudes, tan irreverentes muchas veces, fue activar los resortes de un cambio posible. No en vano fueron los primeros en alzarse con el control de su propia mercancía cultural, y

⁶⁸ Federico More, “De un ensayo acerca de las literaturas del Perú”, *Diario de la Marina*, suplemento literario, La Habana, 23 de noviembre de 1924. Reproducido en Miguel Ángel Rodríguez Rea, *La literatura peruana en debate: 1905-1928*, Lima, Universidad Ricardo Palma. Editorial Universitaria, 2002, pp. 99-100.

⁶⁹ Carta de Alfredo González Prada a Luis Alberto Sánchez, fechada en Nueva York, a 26 de noviembre de 1940, reproducida en *Colónida*, edición facsimilar con prólogo de Luis Alberto Sánchez y una Carta de Alfredo González Prada acerca de Abraham Valdelomar y el movimiento Colónida, Lima, Ediciones-COPÉ, 1981, p. 214.

⁷⁰*Ibidem*.

también los primeros en hacer que la provincia irrumpiera en la vida capitalina y reclamara su lugar en el seno de la cultura peruana.

En el caso concreto de Valdelomar, junto a sus actitudes iconoclastas y narcisistas, encontramos artículos, crónicas y conferencias de tono mucho más serio – o irónicamente amargo, que viene a ser lo mismo–, donde se hace eco de reivindicaciones de tipo social y político. De hecho, en 1919 se había adscrito al programa de Leguía y había sido elegido diputado por Ica, cargo que nunca llegó a ejercer, pues murió durante la celebración de su elección con los miembros del partido. En este sentido, como señala Lauer, “nunca antes un autor de esa clase social había hecho vida política *en su condición de escritor*, tanto en su vinculación con un comité obrero, como en su frustrada diputación regional”⁷¹.

En efecto, Valdelomar supuso el paradigma de un cambio en el papel del escritor en la sociedad y, como bien advierte Martha Barriga, “fue un hombre sensible a los signos renovadores y pudo vislumbrar sus consecuencias futuras [...]. De ahí la importancia que confirió al público de jóvenes estudiantes y de obreros, en quienes centró su preocupación”⁷². De hecho, como afirma Eva Valero, “la emergencia del grupo ‘Colónida’ constituyó un momento decisivo en la politización de los escritores”, pues “implantó el germen del inconformismo, que habría de desembocar en la reforma universitaria de 1919”⁷³.

En definitiva, el movimiento “Colónida” y Valdelomar en particular fueron quienes sembraron la semilla necesaria para que germinaran los textos y las acciones de la siguiente generación, la de Mariátegui, Sánchez, y algunos otros, que se constituyeron en los agentes del cambio en el Perú moderno. Como bien lo expresa Luis Nieto, Valdelomar “lanza dardos de su aljaba coruscante y provoca un revuelo que le conquista adhesiones juveniles y le malquista con quienes tenían en sus manos los destinos de la cultura del país”⁷⁴; es decir, ese papel de bisagra que venimos planteando. Esta labor de enlace también ha sido puesta de manifiesto por José Miguel Oviedo y Mirko Lauer, para quienes *Colónida* supone “la irrupción de la

⁷¹*Ibidem*, p. 32.

⁷² Martha Barriga Tello, “Abraham Valdelomar: sus ideas estéticas y el modernismo europeo”, en Eduardo Hopkins Rodríguez (ed.), *Homenaje a Luis Jaime Cisneros*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, pp. 602-603.

⁷³ Eva Valero, “El grupo *colónida* y la ‘herejía antinovecentista’”, *Arrabal*, nº 5-6, 2007, p. 80.

⁷⁴ Luis Nieto, *Poesía cuzqueña. Derrotero para una ubicación de la poesía cuzqueña contemporánea*, tomo I, Cuzco, Ediciones Sol y Piedra, 1956, p. 16.

literatura más refinada en el periodismo y el tránsito de la sensibilidad modernista a la vanguardista”⁷⁵. En este sentido, como bien observó Luis Alberto Sánchez, Valdelomar

encarna una curva comprensiva y unánime: siguió a González Prada, admiró a Palma, reactualizó a Chocano, compartió tareas con Riva Agüero, rescató a Eguren y anunció a Vallejo. Si *El Caballero Carmelo* (1913 y 1918) no fuera bastante, lo último sería suficiente para colocar a El Conde de Lemos como guardafaro o sensibilísimo semáforo, en el cruce de los caminos cuyo recorrido es imprescindible para aquilatar el contenido del segundo medio siglo de nuestra peripecia literaria, republicana o sea los esfuerzos para hallar una definición cultural propia⁷⁶.

Han quedado delimitados hasta aquí los aspectos del contexto sociocultural en que se desarrolló la vida de Valdelomar. Puesto que ya existen varias biografías del autor, no vamos a detenernos a trazar un cuadro pormenorizado de su trayectoria vital, por lo que el siguiente apartado se propone simplemente presentar al Valdelomar que conocieron los limeños de principios del siglo XX, con el objetivo de arrojar algunas luces más sobre su obra.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

⁷⁵ José Miguel Oviedo y Mirko Lauer, “Colónida: Abraham Valdelomar (1888-1919)”, en César A. Ángeles Caballero, *Textos marginados sobre Abraham Valdelomar*, Lima, San Marcos, 2004, pp. 102-103.

⁷⁶ Luis Alberto Sánchez, “La afirmación cultural después de la guerra”, *La Prensa*, 28 de julio de 1971, p. 4.

1.2. EL CONDE DE LEMOS Y LA BELLE ÉPOQUE PERUANA

Being natural is simply a pose, and the most irritating pose I know.

Oscar Wilde

Puesto que hay varias obras que se han ocupado de ello con gran rigurosidad y acierto de la vida del autor, como *Valdelomar o la belle époque* de Luis Alberto Sánchez o *Valdelomar el conde plebeyo* de Manuel Miguel de Priego, no vamos a detenernos aquí en trazar un recorrido biográfico detallado. Nos detendremos tan solo en tres momentos de su vida que dan las claves para entender la figura y la obra de Valdelomar en el seno de la sociedad peruana de su tiempo: su colaboración en 1912 con la campaña electoral de Billingham y su consecuente viaje a Italia en 1913; la fundación y dirección de *Colónida* en los primeros meses de 1916; y el recorrido por las distintas regiones del Perú que llevó a cabo entre 1918 y 1919.

Valdelomar nació en Ica, el 27 de abril de 1888, en el seno de una familia humilde. Poco después, en 1892, se trasladaron a Pisco, donde transcurrió su infancia. En el año 1900, deja Pisco para viajar a Lima donde ingresará en el Colegio Particular Nuestra Señora de Guadalupe. En el colegio, cuando cursaba el tercer año de media en 1903, Valdelomar fundó, junto con Manuel Augusto Bedoya, una publicación escolar, *La Idea Guadalupana*, de la que poco sabemos pero que muestra la temprana inquietud del autor por el mundo de las letras. Por tanto, desde su llegada al colegio, la vida de Valdelomar estará indisolublemente ligada a la capital peruana y es en la Lima de estos años donde hemos de situarlo.

Como ya vimos, la prensa favorece, en estos años, la profesionalización de los escritores, sobre todo de aquellos no vinculados a ninguna familia tradicionalmente oligárquica y que por tanto carecían de los medios para dedicarse a la literatura de forma ociosa. La prensa de la época “constituyó el ‘resquicio’ alternativo al claustro universitario. Allí se maduraron las posturas progresistas de la época”⁷⁷. En efecto, mientras que los jóvenes intelectuales procedentes de familias acomodadas y

⁷⁷ Alicia del Águila, *Callejones y mansiones. Espacios de opinión pública y redes sociales y políticas en la Lima del 1900*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, 1997, p. 61.

vinculadas al civilismo encontraron un punto de reunión en las aulas universitarias, los jóvenes recién llegados de las provincias gravitaron en torno a las redacciones de los periódicos. Así, frente a *El Comercio*, alineado con el Partido Civil, periódicos como *La Prensa* y *El Tiempo*, “fueron un poco espacios alternativos, de encuentros, sobre todo entre los nuevos periodistas que empezaban a expresar su perspectiva como jóvenes provincianos que se sentían postergados” y que “conformaban un circuito bohemio particular”⁷⁸:

Fueron, dos principalmente, los ámbitos y atmósferas donde se concentró, o alrededor de los cuales creció y se desarrolló el enorme trabajo literario y artístico de nuestro escritor: la redacción del diario *La Prensa*, para la que él cumplía funciones de cronista parlamentario; y los salones del *Palais Concert*, confitería que acaso como ninguna otra en toda la historia del Perú ha contado con tertulia más original y prolífica que la que presidió allí desde 1914 Abraham Valdelomar⁷⁹.

En medio de esta ajetreada vida social, Valdelomar escribió una ingente obra literaria y periodística. Se había iniciado como colaborador en prensa muy joven, en torno a 1906, publicando caricaturas y después también algunos poemas en diversas revistas de la capital. En realidad, Valdelomar nunca dejó de escribir poesía, aunque nunca editó ningún libro de poemas, a excepción del volumen conjunto *Las voces múltiples* publicado en 1916 con una selección de poemas de un grupo de amigos escritores: Pablo Abril y de Vivero, Hernán C. Bellido, Antonio G. Garland, Alfredo González Prada, Federico More, Alberto Ulloa Sotomayor, Abraham Valdelomar y Félix del Valle.

Anterior a *Las voces múltiples*, Valdelomar solo había publicado un libro: su biografía novelada *La Mariscala* (1915) que al año siguiente, en colaboración con Mariátegui, sería reescrita en forma de drama teatral en verso. Esta no fue sin embargo una tentativa aislada, Valdelomar ya había probado su pluma como dramaturgo con su obra *¡El vuelo!*, publicada en 1912, que no ha llegado completa hasta nuestros días. El mismo destino sufrió la otra obra dramática del autor, *Verdolaga*, de la que tan solo se conservan algunos fragmentos.

⁷⁸*Ibidem*.

⁷⁹ Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo. Biografía*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2000, p. 251.

Aparte de *La Mariscala* y *Las voces múltiples* Valdelomar solo publicó otros dos libros, ambos en 1918: el ensayo de estética *Belmonte, el trágico* y una compilación de cuentos, *El Caballero Carmelo*. El título de la colección era el mismo que el del relato con el que había obtenido el primer premio en el concurso literario convocado por el periódico *La Nación* en 1913, y que le había valido su consagración como narrador. La edición de *El Caballero Carmelo* de 1918 constaba de los siguientes relatos: “El Caballero Carmelo”, “El vuelo de los cóndores”, “Hebaristo, el sauce que murió de amor”, “Los ojos de Judas”, “Yerbasanta”, “Tres senas; dos ases”, “El beso de Evans”, “El círculo de la muerte”, “Las vísceras del superior”, “El hediondo pozo siniestro”, “El peligro sentimental”, “Los cin-futon”, “Wong-fau-sang”, “La tragedia en una redoma”, “Chaymanta Huayñuy” y “Finis desolatrix veritae”. Como explica Ricardo Silva-Santisteban en su edición de las *Obras completas*,

Valdelomar es autor también de irónicos ensayos plenos de humor como los dedicados a varios animales [...], de crónicas, de ensayos históricos y estéticos [...], de ingeniosas entrevistas y de una notable prosa miscelánea desperdigada en publicaciones periódicas (*Diálogos máximos*, *Fuegos fatuos*, *Decoraciones de ánfora*, etc.). En esta obra abundante, publicada en forma casi cotidiana, es posible organizar variados conjuntos de gran calidad que, además son un magnífico cuadro de época. [...] También fue un gran conferencista que supo tratar, con interés, los temas literarios y patrióticos más diversos ante auditorios de varias regiones del Perú durante el último periodo de su vida⁸⁰.

Sin embargo, como ha anotado tantas veces la crítica, Valdelomar fue ante todo narrador, “gran parte de lo que escribió se desliza hacia la narración ya sea que se trate de artículos, ensayos o estudios históricos”⁸¹. De hecho, en 1918, tras la publicación del volumen de cuentos *El Caballero Carmelo*, un joven Luis Alberto Sánchez abrió su artículo “Comentarios a ‘El Caballero Carmelo’ y su autor Abraham Valdelomar” con estas palabras cargadas de optimismo:

Cuando, dentro de algunos años, se escriba la historia literaria de nuestra época; cuando se hable de las influencias múltiples y de los escritores que, entre nosotros, tuvieron el valor de romper muchos prejuicios y de flotar sobre la mediocridad ambiente, Abraham Valdelomar tendrá un lugar envidiable y a él

⁸⁰ Ricardo Silva-Santisteban, “Introducción”, en Abraham Valdelomar, *Obras completas*, t. I, edición, prólogo, cronología y notas de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Ediciones Copé, 2001, pp. 21-22.

⁸¹*Ibidem*.

serán consagradas muchas páginas –tal vez capítulos– de nuestra historia literaria actual⁸².

Fueron muchos los que en aquel tiempo, como Sánchez, vieron en Valdelomar la apertura de un nuevo rumbo para el cuento nacional y le auguraron un puesto de honor en las letras peruanas. Augurios posiblemente exagerados que no se cumplieron, o se cumplieron solo a medias. Como hemos planteado en la introducción, la labor literaria de Valdelomar ha quedado con los años eclipsada por su extravagante personalidad. Pero además, su peculiar estilo de vida y su temprana e inesperada muerte, hicieron que, ya entre sus contemporáneos, su obra se percibiera como heterogénea, inacabada e incoherente. Así se expresaba al respecto José Carlos Mariátegui en sus *Siete ensayos*:

No conozco ninguna definición certera, exacta, nítida, del arte de Valdelomar. Me explico que la crítica no la haya formulado todavía. Valdelomar murió a los treinta años cuando él mismo no había conseguido aún encontrarse, definirse. Su producción desordenada, dispersa, versátil, y hasta un poco incoherente, no contiene sino los elementos materiales de la obra que la muerte frustró. Valdelomar no logró realizar plenamente su personalidad rica y exuberante. Nos ha dejado, a pesar de todo, muchas páginas magníficas⁸³.

En términos parecidos se expresó Luis Fabio Xammar en 1940 en el que constituye el primer estudio centrado en la obra del autor, *Valdelomar: signo*. Para Xammar, es arriesgado hablar de obra fragmentaria en el caso de un autor que fue “el menos responsable de este fragmentarismo, que un accidente oscuro e incomprensible, impuso a su tarea artística”⁸⁴ y considera que “el más duro peligro que trae aparejada la empresa de escribir sobre Valdelomar, es la de discriminar, entre tantas instancias contradictorias y diversas, los móviles centrales que imprimieron una dirección a su vida”⁸⁵. Esta imbricación entre vida excéntrica y obra heterogénea, resaltada por los primeros críticos que se acercaron al autor, ha permanecido como una constante en los estudios posteriores⁸⁶.

⁸² Luis Alberto Sánchez, “Comentarios sobre ‘El Caballero Carmelo’ y su autor Abraham Valdelomar”, *La Crónica*, Lima, 14 de abril de 1918. Reproducido en *San Marcos*, nº10, set.-nov. 1968, p. 195.

⁸³ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, op. cit., p. 198.

⁸⁴ Luis Fabio Xammar, *Valdelomar: signo*, Lima Ediciones SPHINX, 1940, p. 81.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 91.

⁸⁶ De hecho, ha habido incluso quienes han elucubrado sobre el destino literario de Valdelomar, como Lucas Oyagüe, para quien Valdelomar podría haber hecho “la gran novela de la costa peruana e

La heterogeneidad de una obra en teoría truncada por la muerte temprana y la complejidad cultural del contexto peruano han desembocado en una vacilación crítica a la hora de situar la obra de Valdelomar. Para algunos críticos el autor es un claro modernista, mientras que para otros hemos de situarlo indudablemente en el ámbito del postmodernismo⁸⁷; a veces incluso se le ha atribuido un papel literario un tanto confuso, como el de superador del modernismo⁸⁸, o el de ser un “adelantado del postmodernismo”⁸⁹. En realidad, se trata de un problema de “etiquetado literario” que suele obedecer más a la perspectiva de análisis asumida por el crítico o antologador en cuestión que a un estudio exhaustivo de la producción valdelomariana, ya que esta, precisamente por su carácter variado, resulta difícil de clasificar conforme a los parámetros de un solo movimiento o corriente literaria. No deja de ser ilustrativo, sin embargo, el hecho de que, a casi cien años de su muerte, todavía se trate de una figura que no acaba de encontrar su sitio en los manuales de literatura.

Existen también numerosos críticos que han planteado la trayectoria de Valdelomar en términos evolutivos. Según ellos, Valdelomar habría iniciado su camino literario como modernista, fuertemente influido por el decadentismo francés

imponer el humorismo en nuestra Literatura. Sin embargo, no le dio tiempo el tiempo para cumplir la obra integral de lo que habría sido su destino literario” (“Federico Moreo o una generación infortunada”, *Excelsior*, año 21, n.º 230, ene.-feb. de 1955, p. 17).

⁸⁷ En 1920, Enrique Castro y Oyanguen, identificando modernismo con sensibilidad contemporánea, definía a Valdelomar como modernista (cfr. “Elogio de Abraham Valdelomar”, en *Valdelomar. Memoria y leyenda*, prólogo, selección, bibliografía y notas de Jesús Cabel, Lima, San Marcos, 2003, p. 20). También para Alberto Tauro Valdelomar estaría entre los modernistas peruanos junto con Chocano, Bustamante y Ballivián y Ventura García Calderón (cfr. “Periodo modernista”, en *Elementos de literatura peruana*, Lima, Imprenta Colegio Militar Leoncio Prado, 1969, p. 165), opinión que comparte Alberto Escobar (cfr. “El cuento peruano”, en *Estudios Americanos*, vol.9, s.f., p. 299 y *La narración en el Perú*, Lima, Juan Mejía Baca, 1960). Según Francisco Carrillo, en su edición de *El Caballero Carmelo* (Lima, Ed. Bendezú, 1980?) el modernismo fue constante guía de Valdelomar (cfr. p. 5). Estuardo Núñez, en su estudio general de 1965, sitúa a Valdelomar entre los narradores neo-realistas, posteriores a los modernistas (Cfr. *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*, México D.F., Editorial Pomarca, 1965, pp. 74-79). Del mismo modo, Tamayo Vargas sitúa a Valdelomar y a *Colónida* en el postmodernismo peruano (Cfr. *Literatura peruana, t. II*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1965, p. 644). Luis Alberto Sanchez, por su parte, excluye a Valdelomar del modernismo en su *La literatura peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú, t. IV*, Lima, Editorial Juan Mejía Baca, 1981). Ya en los años 2000, Antonio Cornejo Polar sitúa a Valdelomar en el postmodernismo (Cfr. Antonio y Jorge Cornejo Polar, *Literatura Peruana. Siglo XIV a Siglo XIX*, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar – Latinoamericana Editores, 2000, pp. 205-207), Martha Barriga, en su artículo “Abraham Valdelomar: sus ideas estéticas y el Modernismo europeo” lo sitúa en el postmodernismo latinoamericano aunque reconoce su afinidad con los “planteamientos, dudas y problemática del Modernismo europeo” (art. cit. p. 603).

⁸⁸ Cfr. Washington Delgado, “Capítulo IV. Modernismo y Postmodernismo”, en *Historia de la literatura republicana, op. cit.*, p. 103.

⁸⁹ Armando Zubizarreta, *Perfil y entraña de El Caballero Carmelo*, Lima, Editorial Universo, 1968, p. 22.

y la literatura del italiano Gabriele D'Annunzio (1863-1938) y, a raíz de su viaje a Roma, en 1913, habría ido depurando su literatura, tanto temática como formalmente, hasta dar con la fórmula de los “cuentos criollos”, claro ejemplo del postmodernismo y lo mejor de la producción del autor⁹⁰. Esta cuestión se desarrollará en profundidad en el apartado siguiente, donde nos detendremos en la estancia del autor en Roma y trataremos de delimitar en qué medida dicha estancia supone un punto clave en el desarrollo de su obra.

En cualquier caso, resulta arriesgado asumir un criterio evolutivo con respecto a Valdelomar, por varios motivos. En primer lugar, hemos de tener en cuenta el escaso periodo de tiempo durante el que el autor escribió. Aunque desde 1906 publicaba caricaturas y algunos poemas en prensa, sabemos que sus primeros cuentos publicados datan de 1910, por lo que la muerte del autor, en 1919, reduce el periodo de producción a unos nueve o diez años. Si tenemos además en cuenta que desde 1918 su actividad literaria decreció considerablemente debido a los viajes por las provincias que había emprendido, el periodo de actividad literaria de Valdelomar resulta muy breve, de unos siete años. Parece poco adecuado entonces hablar de evolución en tan pocos años, durante los cuales, además, no se dedicó solo a la literatura, sino que publicó en periódicos y revistas, dio conferencias, participó activamente en la victoriosa campaña electoral de Billinghurst y dirigió el diario oficial *El Peruano* en 1912; viajó a Roma en julio de 1913, donde permaneció varios meses, para volver después a Lima y retomar su labor periodística. Desde 1915 colaboró asiduamente con diversas publicaciones y sostuvo su columna “Palabras” en *La Prensa*. En 1916 fundó su propia revista y a principios de 1918 partió en dirección al norte del país. Muy pocos años y demasiadas actividades dispersas como para hablar de una evolución en su obra literaria.

Por otro lado, si observamos las fechas de publicación y composición de sus cuentos, pierde todavía más fuerza la noción de evolución. Según los críticos, los

⁹⁰ En esta estela podemos situar estudios como el de Earl M. Aldrich Jr., para quien corresponde a tres autores, López Albúar, Ventura García Calderón y Valdelomar el reencuentro de la literatura peruana con el escenario nacional, y considera que los tres evolucionan desde un decadentismo inicial (cfr. *The Modern Short Story in Perú*, Madison, Milwaukee and London, The University of Wisconsin Press, 1966, p. 26). Según Armando Zubizarreta, “los cuentos criollos significan el vuelco de Valdelomar hacia el humilde contorno nacional y su temática, en evolución paralela a la de su poesía, giro que lo ubica entre los adelantados del post-modernismo” (Abraham Valdelomar, *Cuentos*, selección e introducción de Armando Zubizarreta, Lima, Ed. Universo, 1969, s.p.).

“cuentos exóticos” y las novelas decadentes, que datan de 1910-1911, responderían a un primer estadio “modernista” o profundamente europeizado del autor, que poco a poco va abandonando. Sin embargo, también en 1910 Valdelomar publicó “El beso de Evans”, al que denominó “cuento cinematográfico”, donde explora ya “técnicas casi vanguardistas”⁹¹. Por otro lado, en el encabezamiento de *Yerbasanta*, una de sus narraciones “criollas” que solo vio la luz en 1918, en el volumen *El caballero Carmelo*, el autor asegura haberla escrito a los diez y seis años, lo que implicaría que ya en 1904 Valdelomar ensayaba una escritura de lenguaje sencillo y tema cotidiano o, lo que es lo mismo, que antes del exotismo modernista de los “cuentos exóticos” o las novelas decadentistas, ya había conjugado los primeros ensayos de “criollismo”. Además, como muestra el corpus detallado en la introducción, hay grupos de cuentos, como los “cuentos incaicos”, a los que habitualmente se atribuye un carácter exotista y modernista, que fueron escritos y reescritos y publicados en sucesivas versiones durante un largo periodo de tiempo, a la vez que publicaba textos de naturaleza criollista o vanguardista. Por tanto, parece claro que convivieron a la vez en Valdelomar diversas formas de hacer literatura.

El hecho de que su obra se desarrollara en un breve periodo de tiempo, así como el hecho de que ya desde los inicios de su producción ensayara varias vías de expresión que serían más o menos exploradas y desarrolladas en años posteriores, impide hablar de una evolución propiamente dicha. Más acertada parece la noción de “oscilación” que apuntaba Oviedo, cuando afirmaba que “en su corta vida, Valdelomar escribió mucho, pero de modo disperso, oscilando entre la innovación y la tradición”⁹². Por tanto, más que evolucionar del modernismo al posmodernismo, el autor oscila entre las posibilidades que ambos le ofrecen como vehículo para construir su literatura y que, como anota Ricardo González Vigil, brotaron simultáneamente, “con líneas sinuosas, volutas y retrocesos”⁹³. En este sentido, es interesante la visión de

⁹¹ Ricardo González Vigil, *Abraham Valdelomar*, Colección: Los que hicieron el Perú, Lima, Biblioteca Visión Peruana, 1987, p. 45.

⁹² José Miguel Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano: del romanticismo al criollismo (1830-1920)*, Madrid, Alianza, 1989, p. 356.

⁹³ González Vigil propone en su estudio una serie de oposiciones básicas que se dan cita simultáneamente en la obra de Valdelomar: aldea vs. ciudad, civilización moderna; hogar, infancia vs. fama, escándalo; pureza, virtud vs. pecado, vicio, “paraísos artificiales” (drogas) y acaso “contranatura”; Dios, espíritu, misterio, Más allá vs. materialismo, epicureísmo, sensualidad, escepticismo, cinismo; sencillez vs. artificialidad, amaneramiento, egolatría; salud vs. enfermedad (tísicos, por ejemplo), morbidez; emoción popular vs. elitismo, personificación aristocrática; acción

Phyllis Rodríguez-Peralta, que considera a Valdelomar “a pivotal figure of these years timidly shuttling back and forth on the rope bridge hanging between two eras. [...] He reflects the crosscurrents, the hesitancy, and the ferment of this transitional period”⁹⁴.

Para Ricardo Silva-Santisteban, se trata de “dos tonos nítidamente diferenciados: uno exotista y artificial y otro en que se respira y palpa el ambiente de su aldea natal”; podemos hablar entonces de “dos facetas del mismo escritor que coexistieron a lo largo de su vida: la esteticista, que podemos asimilar al modernismo, y la moderna que podemos asimilar a la posmodernista”. Para este crítico, además, la obra de Valdelomar no es esa obra frustrada que no llega a dar sus mejores frutos, sino que, según él, “una vez madurada su expresión, no continúa Valdelomar la evolución de su escritura, sino que ambos aspectos, esteticista y moderno, se dan al mismo tiempo”⁹⁵.

Esta perspectiva es la más acertada para abordar la obra de Valdelomar, pues reconocer la variedad de temas y formas que coexisten simultáneamente en su literatura permite, además, situar al autor en el contexto en que se desarrollaron su vida y su obra. Como bien ha observado González Vigil, se dan cita en Valdelomar tanto “los géneros fundamentales (narración, lírica, dramática)” como “las tendencias rectoras de su tiempo (el decadentismo modernista, la cotidianeidad y el regionalismo postmodernista, la aventura casi vanguardista)” que conjuntamente “alimentan en forma fecunda sus páginas versátiles, diseñando el rostro de uno de los pocos escritores ‘integrales’, síntesis de una época, que ha tenido el Perú”⁹⁶:

De ahí que analizar sus cuentos sea inventariar las opciones diversas de su década: la literatura fantástica con la descripción de la provincia, la irrupción de la maravilla con la rutina doméstica, el cosmopolitismo (“cuentos chinos”) con el

política, apostolado vs. esteticismo; tragedia, sublimación ideal vs. caricatura, ironía, degradación grotesca; Eros unido a Tanatos vs. vitalismo epidérmico y vacuo; orientación a un Realismo de savia regional y designio nacionalista. Postmodernismo vs. tendencia al Exotismo y el Cosmopolitismo, tanto de cuño romántico y modernista como de preparación del Vanguardismo. (Cfr. *Abraham Valdelomar, op. cit.*, pp. 42-43). Aunque este tipo de dicotomías pueden resultar un tanto artificiales, lo cierto es que las oposiciones planteadas por González Vigil ilustran las tensiones y variaciones presentes en la obra de Valdelomar, en ellas profundizaremos en este trabajo.

⁹⁴ Phyllis Rodríguez-Peralta, “Abraham Valdelomar, a Transitorial Modernist”, *Hispania-Appleton*, vol. 53, n° 1, 1969, p. 26.

⁹⁵ Ricardo Silva-Santisteban, “La tentativa de Abraham Valdelomar”, *Escrito en el agua II*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2004, p. 281.

⁹⁶ Ricardo González Vigil, “Valdelomar: síntesis de una época”, en *Retablo de autores peruanos*, Lima, Ediciones Arco Iris, 1990, p. 268.

regionalismo (“cuentos criollos”, pero también “cuentos incaicos”), la experimentación (“cuentos yanquis”, “neuronas”, etc.) con la tradición (costumbrista, romántica, etc.), la morbosidad decadente y el aliento futurista, etc. Algo de él era Clemente Palma, algo García Calderón; Eguren, por una parte, Vallejo, por la otra: todo, todo su tiempo, en definitiva, era Abraham Valdelomar⁹⁷.

Partiendo de esta noción resulta mucho más sencillo y más operativo acercarse a la obra de Valdelomar. Dejando a un lado etiquetas, clasificaciones e intentos de dar un orden cronológico y evolutivo a una obra que carece de él, podemos empezar a entender que “como muchos jóvenes, Valdelomar es un escritor en busca de sus temas: justamente, escribe para encontrarlos”⁹⁸. Y, en este sentido, en palabras de Julio Ortega,

acaso no sería arriesgado ver también en Valdelomar el inicio de una actitud del escritor peruano frente a la literatura y frente a su sociedad. Un escritor que quiere conjugar una estética europea con su conducta social y con su temática peruana. Un escritor que oscila entre el rechazo y la integración ante una situación social tensiva a la que, dentro de su vitalidad perentoria, muchas veces enfrenta con la política, con un variado estilo de protestas. En todo caso, Valdelomar se nos aparece como un instante conflictivo de la literatura peruana y sus relaciones culturales con Europa; dentro de una sociedad rígida en sus estratos, y en la que el escritor empieza a definir el estilo de su gravitación⁹⁹.

En definitiva, nos encontramos en un momento conflictivo de la literatura peruana, en el cual Valdelomar desarrolla una obra variada y heterogénea, y además durante un periodo de tiempo muy breve. Por otra parte, partimos de la base de que, precisamente por su versatilidad y variedad, su literatura no puede ser encasillada de acuerdo con los presupuestos de un movimiento o corriente estética, sino que oscila entre el modernismo, el postmodernismo e incluso la vanguardia, y que no se trata de un proceso evolutivo, sino de una convivencia simultánea de técnicas y estrategias literarias a las que él añadirá siempre su sello original.

⁹⁷*Ibidem*, p. 269.

⁹⁸ Luis Loayza, *Sobre el 900*, *op. cit.*, p. 148.

⁹⁹ Julio Ortega, “Prólogo”, en Abraham Valdelomar, *Valdelomar, antología*, selección, prólogo y notas de Julio Ortega, Lima, Ed. Universitaria, 1966, p. 10.

1.2.1. La campaña electoral (1912) y el viaje a Roma (1913)

Después de la guerra civil que había visto la unión de fuerzas entre el Partido Civil y el Demócrata de Piérola en pos de la derrota del militarismo, los civilistas se habían hecho con el control de la política peruana, ya que a través del fraude electoral y de un sistema de favores y retribuciones personales se habían encumbrado en el poder¹⁰⁰. Sin embargo, este orden de cosas se vio sacudido en 1912 a raíz de la campaña liderada por Guillermo Billinghurst. Se trató de una candidatura que agrupó obreros, estudiantes y que tuvo, en general, el apoyo de las capas populares, que se unieron frente al monopolio civilista. De este modo, “sectores obreros y jóvenes estudiantes que no pertenecían a las familias de notables buscaron en el bando de Billinghurst un espacio de acción”¹⁰¹.

Como veremos en el capítulo cuarto de esta tesis, Valdelomar se vinculó estrechamente con la campaña del candidato demócrata. Ofreció conferencias, habló en mítines políticos y, de hecho, llegó a trabar una buena amistad con Billinghurst, a quien sirvió de secretario personal en alguna ocasión. Pero no debemos olvidar tampoco que, por estos mismos años, estaba matriculado en la Universidad de San Marcos, donde obtuvo unas calificaciones pésimas y no logró aprobar ningún curso completo. Como afirma Mónica Bernabé, “Valdelomar deberá elegir entre la Universidad y la política para disputar un espacio dentro de los mecanismos consagratorios [...]. En este periodo fue que Valdelomar acuñó el adjetivo de universitario como sinónimo de atrasado y estúpido”¹⁰². En realidad, como propone la autora, el joven escritor se sirvió de la universidad para mantener su vínculo con la política, fundó y presidió, por ejemplo, el Club Universitario Billinghurstista. Pero la realidad era que los intereses de Valdelomar estaban lejos de la erudición de las aulas, y entroncaban con un concepto del arte autodidacta y fundado en la libertad individual, muy en sintonía con las ideas modernistas. Por otro lado,

¹⁰⁰ Del Águila ha estudiado pormenorizadamente el sistema electoral de la época en el capítulo 6 “La Dinámica electoral: las expresiones ciudadanas y la prensa electoral” en su libro ya citado (pp. 160-187).

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 179.

¹⁰² Mónica Bernabé, *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora – Perú, Instituto de Estudios Peruanos, 2006, pp. 124-125.

decidido a crear los espacios inexistentes para el ejercicio profesional de la escritura, en la primera década del siglo xx, emprende una aventura singular. De ahí que, en el término de dos años (1910 y 1912) despliegue, con sorprendente pasión, actividades que a primera vista parecen incompatibles: por un lado, practica un dandismo clásico y escribe novelas decadentes; por el otro, despliega una fervorosa actividad política como agitador y militante del populismo billinghurstista que promovió la democratización de la sociedad a partir de 1912¹⁰³.

En realidad, esta doble actitud, en apariencia contradictoria, no lo es en absoluto. Simplemente se trató de la manera que el autor encontró para hacerse un hueco en la elitista sociedad de su época. Como plantea Bernabé, el dandismo le sirvió, en primer lugar, para hacerse notar:

En una sociedad jerárquica y aristocratizante, como era la limeña a principios del siglo xx y donde la consagración de un escritor dependía de sus vinculaciones con el poder político e intelectual dominante, Abraham Valdelomar, de origen humilde y provinciano, decidió realizar la hazaña de procurarse un público sólo en base de su talento. Pero antes que un público lector, Valdelomar encontró un público espectador en la medida en que para ser leído primero necesitó ser visto¹⁰⁴.

Es decir, que gracias a su pose extravagante y burlona, consiguió llamar la atención de la sociedad limeña. Sin embargo, todavía necesitaba algo más. Por estos años, era casi un deber para cualquier joven intelectual americano viajar a Europa en algún momento de su vida. Hasta ahora, los intelectuales habían pertenecido a clases acomodadas y, bien habían podido financiarse el viaje sin problemas, gracias a la fortuna familiar, bien eran nombrados con algún cargo diplomático que les permitía pasar una temporada en el viejo continente. Valdelomar, cuya familia carecía de recursos económicos, utilizó su vínculo con la política de forma estratégica, como vía para poder viajar a Europa. En una carta de junio de 1912, escribe a su amigo, Enrique Bustamante y Ballivián, para narrarle los sucesos de una jornada de campaña electoral en la que el autor había tomado parte y, al final de la carta, le dice: “de más

¹⁰³*Ibidem*, pp. 123-124.

¹⁰⁴*Ibidem*, p. 122.

me parece decirle que yo acompañaré en su gobierno a don Guillermo unos meses, pero mi intención es irme a Europa a continuar mis estudios literarios y artísticos”¹⁰⁵.

Tras la victoria de Billinghurst, fue nombrado director del diario oficial *El Peruano* y se aseguró, gracias a su contacto con el presidente, de obtener un puesto para su padre, don Anfiloquio, como subdirector de la Penitenciaría de Lima en noviembre de 1912. Poco después, fue nombrado segundo secretario de la Legación del Perú en Roma, a donde partiría el 30 de junio de 1913¹⁰⁶.

En el viaje, Valdelomar coincidió con José de la Riva-Agüero y su familia. Enrique de la Riva-Agüero, tío del historiador, era ministro de Billinghurst. Durante el trayecto florece la amistad entre los dos jóvenes, que ya habían coincidido en 1910 cuando ambos fueron reclutados para el entrenamiento militar en Chorrillos¹⁰⁷. La travesía por mar dio a Valdelomar la oportunidad de pasar varios días en Nueva York, lo que como veremos en el capítulo cuarto, le aportó nuevas impresiones sobre el mundo norteamericano y le permitió revisar sus “cuentos yanquis”. A finales de julio desembarcaron en las costas de Francia, Valdelomar permaneció algunos días en París con los Riva-Agüero y después partió a Roma a ocupar su puesto.

Pero nuestro autor permaneció en Roma muy poco tiempo, solo hasta febrero de 1914, pues el gobierno de Billinghurst aceleró los cambios en la política y la sociedad peruana en dirección a una mayor democratización, lo que hizo que las clases dirigentes tradicionales empezaran a sentirse incómodas con las concesiones del presidente hacia las capas populares. Finalmente, todas estas tensiones desembocaron en un golpe de Estado perpetrado el 4 de febrero de 1914 por el general Benavides, pero orquestado en gran medida por el civilismo tradicional. Al

¹⁰⁵ Abraham Valdelomar, “Carta a Enrique Bustamante y Ballivián”, en *Epistolario de Abraham Valdelomar*, recopilación y notas de César A. Ángeles Caballero, Lima, Universidad Alas Peruanas, 2007, p. 55.

¹⁰⁶ Cfr. Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 176.

¹⁰⁷ En 1910 Perú afrontaba conflictos territoriales con Ecuador. El 9 de enero de 1910 en Ecuador comenzaron a tener lugar manifestaciones populares contra Perú, que se sucedieron hasta que, en abril, las masas arrastraron el escudo de Perú y saquearon propiedades de peruanos. La respuesta peruana fue inmediata, el escudo de la legación de Ecuador fue arrancado, se incendió el archivo de su consulado y fueron atacadas propiedades de ecuatorianos. “Preparándose para la guerra, el gobierno de Augusto B. Leguía dispuso la movilización del ejército peruano y puso en armas a 23 mil (sic) hombres [...]. Así llegó a los cuarteles de la Escuela Militar de Chorrillos el joven Abraham Valdelomar” (Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 91). El conflicto con Ecuador no pasó a mayores, y los alumnos volvieron a las aulas. Valdelomar regresó como alumno de San Marcos y en agosto de ese año se unió a la Expedición Científica sanmarquina, organizada por el profesor Lauro F. Curletti y que discurrió por Arequipa, Puno y Cuzco (*Ibidem*, p. 117).

recibir la noticia del golpe de Estado y la deposición de Billinghurst, Valdelomar renunció a su puesto y regresó a Lima. Sin embargo, y pese a que la estancia duró tan solo algunos meses, los críticos han encontrado en sus días romanos uno de los hitos más importantes en su vida, directamente relacionado con el carácter evolutivo de su obra.

En un artículo de 1944, “Semblanza de tres escritores peruanos que llegaron al pueblo”, Estuardo Núñez sostuvo que “si Valdelomar había sido ‘dannunziano’ antes del viaje, en Roma deja de serlo. Si antes había sido permeable a la influencia decadentista de otros escritores ‘fin de siglo’, en Europa se revela y define su personalidad”¹⁰⁸. Se trata de una idea que Núñez ha reiterado en ocasiones sucesivas:

Se ha dicho equivocadamente que en Italia, Valdelomar se empapó de la influencia de D’Annunzio, cuya obra pudo conocer de cerca, y de toda la literatura que le era afín. Pero lo evidente es que en Roma precisamente se despojó de esa influencia d’annunziana y afirmó su sentido de escritor americano [...]. Los escritos de Valdelomar que acusan influjo d’annunziano son de fecha anterior al viaje, como “La ciudad de los tísicos” o “La ciudad muerta” (de 1910 o 1911), y justamente los relatos de más sentido americano y menos finiseculares que salen de su pluma se escriben a partir de la escala romana¹⁰⁹.

Lo mismo propuso Sebastián Salazar Bondy en un artículo significativamente titulado “Valdelomar: vuelco a sí mismo”, donde afirmaba que, durante el viaje, fruto del distanciamiento de su tierra natal, “los ojos del artista, puestos por ingenuidad en una lejanía exótica, se fijan en sí, en su raíz familiar, en su medio natal, y la nostalgia que invade su corazón transforma su palabra en una suerte de queja intimista, de solitaria evocación, de amor que quiere desbordarse”¹¹⁰. Idea que suscribe también Armando Zubizarreta, quien sostiene que el sentimiento de nostalgia y melancolía hizo que Valdelomar “rompiese definitivamente con los moldes aprendidos y tratase de conservar literariamente aquel mundo personal e íntimo que iba a abandonar”¹¹¹.

¹⁰⁸ Estuardo Núñez, “Semblanza de tres escritores peruanos que llegaron al pueblo”, *Historia*, año II, vol. II, n.º 8, oct.-dic. 1944, p. 395.

¹⁰⁹ Estuardo Núñez, “El impulso creador de la nostalgia: Valdelomar”, en *La imagen del mundo en la literatura peruana*, Lima, Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú, 1989, pp. 192-193.

¹¹⁰ Sebastián Salazar Bondy, “Valdelomar, vuelco a sí mismo”, *La Prensa*, 14 de enero de 1959, p. 8. Cit. en Armando Zubizarreta, *Perfil y entraña de El Caballero Carmelo*, Lima, Editorial Universo S.A., 1968, pp. 17-18.

¹¹¹ Armando Zubizarreta, *Perfil y entraña de El Caballero Carmelo*, op. cit., p. 17.

La idea del “vuelco a sí mismo” de 1913 ha contribuido a acentuar esa imagen evolutiva a la que antes aludíamos. Es innegable –lo sabemos por su correspondencia durante aquellos meses, a la que atenderemos en el capítulo sexto de este trabajo– que la experiencia europea actuó de alguna manera como catalizador. Durante estos meses el autor se encontró en soledad en un espacio extraño y distinto, y no es sorprendente que ello le llevara a pensar en su infancia, su tierra, su familia y todo lo que había dejado atrás. Pero plantear 1913 como un punto clave en términos evolutivos resulta arriesgado, y más aún cuando no solo se habla de evolución, sino que se afirma, como en el caso de Luis Alberto Sánchez, que “a partir de 1913 todo lo editado y lo inédito cambiaría, cambiaron también sus gustos, trato, giros, ‘temple’, cultura”¹¹². En realidad, ese cambio tan drástico que aprecia Sánchez es relativo.

Como reconoce este crítico, “según su correspondencia, ya tenía escritos sus principales cuentos neocriollos”¹¹³ cuando llegó a Roma. Esto es cierto, y ya lo hemos indicado antes: *Yerbasanta* data, según el autor, de 1904 y, según una carta dirigida a su madre desde Roma, el 22 de agosto de 1913, el cuento criollo “Los ojos de Judas”, uno de los más aplaudidos, había sido redactado en Lima, antes de partir hacia Europa¹¹⁴.

Pero no solo ya había ensayado su fórmula más criolla antes de 1913, sino que además Valdelomar siguió leyendo y admirando a los autores europeos finiseculares después de su vuelta de Roma. Así lo corroboran las palabras de su amigo Alfredo González Prada, que explicaba en su carta a Luis Alberto Sánchez que, para 1916, el colonidismo fue “el eco, en la mocedad de 1916, de ciertas actitudes intelectuales y artísticas de Europa. De una Europa que ya no existía; pero que [...] nos llegaba rezagada en el tiempo”. A continuación nombra González Prada algunos de los autores a los que leían los “colónidas” allá por 1916, entre ellos Lorrain, D’Annunzio, Eça de Queiroz, Valle-Inclán, Rimbaud, Mallarmé, Herrera y Reisig, y afirma que “la influencia de Valdelomar fue preponderante. Acababa de regresar de Europa, y venía todo *iluminado* de Italia y Francia”¹¹⁵.

¹¹² Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, Lima, INPROPESA, 1987, p. 97.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Cfr. Abraham Valdelomar, “Carta a su madre”, Roma, 22 de agosto de 1913, en *Epistolario de Abraham Valdelomar*, *op. cit.*, p. 84.

¹¹⁵ Carta de Alfredo González Prada a Luis Alberto Sánchez, fechada en Nueva York, a 26 de noviembre de 1940, reproducida en *Colónida*, ed. cit., p. 214.

Por tanto, parece evidente que Valdelomar no fue solo dannunziano antes de viajar a Europa, pues ya había escrito algunos de sus cuentos criollos antes de marchar; y tampoco se despojó completamente de la influencia europea tras su regreso pues, como demuestra González Prada, el cosmopolitismo y el europeísmo estuvieron en la base del propio movimiento *Colónida*, ya en 1916. Más adecuada parece, entonces, la postura de González Vigil, que apuesta por matizar ese “vuelco a sí mismo”:

No hubo una respuesta tan radical como quieren Sánchez y Zubizarreta. La personificación aristocrática y la literatura refinada y artificiosa y cosmopolita, no desaparecieron en 1913; al contrario, brotaron con más audacia después del viaje a Europa. La dualidad de Valdelomar existía desde sus primeras escaramuzas intelectuales, a tal punto que su inicial aventura narrativa, *Yerbasanta*, lo coloca ya dentro del “volver a sí mismo”; la dualidad perdurará hasta el final de sus días. Lo que podemos observar en 1913 es una mayor lucidez creadora y un dominio de los recursos expresivos [...]. Ganó en decisión para expresar su vivencia infantil y aldeana, sin que ello lo llevara a renunciar al refinamiento, el cosmopolitismo y el exotismo¹¹⁶.

Por supuesto, esa “mayor lucidez creadora” y “dominio de los recursos expresivos” pudieron muy bien estar vinculados con la experiencia europea. Así lo ha planteado Mónica Bernabé quien, a partir de los versos del poema “Luna Park” propone que, desde Europa, Valdelomar puede proyectar una nueva imagen de sí mismo. En el poema, el “yo” poético pasea por el Luna Park y se asombra al ver una tribu de salvajes traídos de África para deleitar la curiosidad de los europeos. Ante esta imagen, nos dice el poeta: “Y pienso: pobres salvajes míos, / ¿qué cosa hacéis en el Luna Park? / Estas gentes, hermanitos incautos, / después de compraros os venderán / y os harán el gran daño / de quererlos en pago civilizar”¹¹⁷. Según Bernabé, este espectáculo le da a Valdelomar “la posibilidad de tomar distancia de la vacuidad europea pero prescindiendo del sentimiento indígena en el que habitualmente se lee la confirmación de una esencia de la nacionalidad”, de forma que

Valdelomar funda una territorialidad precaria a partir del reconocimiento de las diferencias. La circunstancia permite, al poeta peruano, desplegar una mirada

¹¹⁶ Ricardo González Vigil, *Abraham Valdelomar, op. cit.*, p. 20.

¹¹⁷ Abraham Valdelomar, “Luna Park”, en *Obras completas*, tomo I, edición, prólogo, cronología, iconografía y notas de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Ediciones COPÉ, 2001, p. 526. En adelante, todas las citas de la obra de Valdelomar corresponden a esta edición, salvo que se indique lo contrario. Al final de cada cita se indicará entre paréntesis el volumen y la página correspondientes.

oblicua. Entre África y Europa, entre lo salvaje y lo civilizado, emerge una extrañeza provocada por una suerte de incomodidad cultural: entre europeos y africanos, el poeta se encuentra atrapado en un juego de espejos que lo conduce al terreno de la incertidumbre¹¹⁸.

La importancia del viaje a Europa y la madurez que durante esos meses adquiere Valdelomar son innegables, pero es arriesgado plantearlas como un punto de inflexión tan importante para la obra del autor pues, como venimos viendo, al comprobar las fechas de redacción de muchos de sus cuentos podemos corroborar que las diversas opciones de su narrativa son ensayadas desde muy temprano y de forma simultánea aunque, como es natural, algunas alcanzaron más desarrollo que otras. Esto es así, precisamente, porque todas esas opciones narrativas emergen en el seno de un debate intelectual que por aquellos años se ocupaba de los más diversos aspectos culturales, y Valdelomar fue capaz de permeabilizarlos y darles forma en su narrativa.

1.2.2. La revista *Colónida* y el “colonidismo” (1916)

Es por estos años cuando las jerarquías tradicionales peruanas empiezan a resquebrajarse y, como plantea Alicia del Águila, la reorganización social se plasma en la configuración de los espacios ciudadanos. Según la autora, “antes del año 12 o 13, para un hombre culto que no pertenecía a la elite los espacios de sociabilidad primaria se le hacían muy restringidos: Valdelomar, por ejemplo, no gustaba de las chicherías o picanterías; pero tampoco podía entrar en los clubes restringidos, aunque lo deseara”¹¹⁹. Los clubes eran por esta época lugares exclusivos de reunión de las elites, y era allí donde se dirimían los asuntos políticos, sociales e incluso literarios que ocupaban la vida intelectual peruana.

¹¹⁸ Mónica Bernabé, *Vidas de artista...*, op. cit., p. 130.

¹¹⁹ Alicia del Águila, *Callejones y mansiones...*, op. cit., p. 195. Por “espacios de sociabilidad primaria” la autora entiende “aquellos en los que los encuentros no están condicionados por una función específica [...]. Las discusiones políticas, deportivas, económicas, etc. pueden ser tan variadas como los sujetos concurrentes así lo deseen [...]. Son estos espacios los salones, clubes, cafés, calles, callejones, mercados, fondas, plazas, etc.” (*ibid.* p. 46).

Obviamente, para un joven provinciano y humilde estaba vedada la entrada y eso lo condenaba también a la exclusión de los avatares intelectuales capitalinos. Por eso, Valdelomar se las ingenió para ser visto, para llamar la atención no solo de esa elite ilustrada, a la que desafió constantemente, sino también de las capas más populares, con las que indudablemente se sintió más identificado.

Pero su caso no fue exclusivo. Como ya hemos planteado, los movimientos sociales se aceleraron en esta época, lo cual tuvo un trasunto urbano. A finales del siglo XIX, paulatinamente, la elite aristocrática fue trasladándose a barrios residenciales y balnearios, situados a las afueras, y abandonando el centro de la ciudad, ocupado cada vez más por los sectores medios y populares. Si a finales del siglo XIX la Plaza de Armas era el “centro exclusivo de los poderes oficiales, [...] entorno público de centros exclusivos de reunión (los clubes que daban a la Plaza, Palacio de gobierno y el Municipio) y el lugar de las ceremonias públicas”¹²⁰, con el inicio del nuevo siglo,

el espacio preferente de la vida social se trasladó hacia una calle que da a la Plaza, en el lado sur: el Jirón de la Unión. Podemos decir que se trató de un lugar, si bien general, más bien con un sello más propiamente burgués: allí estaban los cafés, las confiterías; entroncaba con las calles de los periódicos, restaurantes, pulperías y hostales. Es decir, los espacios menos restringidos, conectados con los generales. Estas cuadras encerraron el *lugar del diálogo alternativo al de los clubs. Uno más abierto*, público por excelencia, sobre todo desde la segunda década del presente siglo¹²¹.

Precisamente ahí, en el Jirón de la Unión, se inauguró en 1913 el Palais Concert. El edificio pertenecía a Genaro Barragán, un poderoso hacendado norteño que había adquirido la propiedad en 1908. En 1910, un incendio dejó la edificación original en ruinas, por lo que su propietario contrató a los constructores de moda de la época para que erigieran una casa “al estilo más moderno de la época y con lo último en tecnología de la construcción”¹²². El Palais se convirtió en el lugar predilecto de

¹²⁰*Ibidem*, p. 41.

¹²¹*Ibidem*, p. 42.

¹²² Walter Jolly Herrera, “El Palais Concert”, *Puente. Ingeniería. Sociedad. Cultura*, año VII, nº 27, dic. de 2012, p. 28. “[El Palais Concert] era una confitería muy amplia, de tipo francés fin-de-siglo, semejante a ‘El Molino’ de Buenos Aires, ambos remedo del Café de la Paix. Se hallaba en el centro nervioso de Lima, en la esquina del Jirón de la Unión y la calle Minería, es decir, entre Baquíjano y Minería; casi frente a la redacción de *La Prensa*; a dos metros de la librería ‘La Aurora Literaria’, que regentaba un activo editor catalán, Juan Boix Ferrer, y de la Librería Francesa, donde Madame Rosay vendía libros de todo tipo, acogía escritores, organizaba planes de educación y se arriesgaba a lanzar los versos de los

reunión de los intelectuales de la época cuyo líder fue Valdelomar, ya consagrado como escritor:

El café era su reino. No había logrado terminar la Universidad en San Marcos, tampoco hacerse elegir presidente del Consejo Universitario; no tenía fortuna, y era un provinciano con rasgos amulatados. Sin posición social, con una insinuada (y tantas veces negada) homosexualidad, fama de opiómano y otras “desviaciones”, resultaba un personaje indigno para la mayoría de los salones de los notables.

Pero en el café la entrada es en principio libre [...]. Se da la *apariencia de igualdad*. [...] El café entonces nivela categorías sociales y crea, mediante la conversación, nuevas formas de integración. Allí, la opinión semejante crea nuevas solidaridades por encima de las condiciones diversas. Y en ese espacio del diálogo el intelectual gana centralidad¹²³.

En efecto, el traslado del centro de la vida intelectual limeña a un café de las características del Palais Concert, ocupado por jóvenes periodistas, trastocó los cimientos de las jerarquías tradicionales, pues “contagiados por el ímpetu de modernidad de los colónida, los periodistas ganaron un nuevo espacio, el de la crítica, el cuestionamiento, la interpelación y, con ello, el profesionalismo de su oficio”¹²⁴. En este sentido, el protagonismo de Valdelomar entre los intelectuales de su tiempo fue indiscutible y unánimemente reconocido, tanto por sus adeptos como por sus detractores, que fueron muchos.

Al mismo tiempo, la guerra en Europa había favorecido la exportación de materias primas, creando un falso clima de prosperidad y los peruanos que se hallaban residiendo en Europa regresan a su tierra natal, atraídos por las nuevas posibilidades y huyendo del conflicto. De Europa trajeron, nos dice Sanchez, “pipas de opio; jeringas de inyecciones; queridas rubias; afición al *champagne*, la menta y el pernod; guantes de color ‘patito’; polainas blancas; monóculo bajo la deja airada; bostezos, piropos de color vivo; ociosidad parlante; amor a la ostentación”. Frente a todo ello, “para competir con aquellos ricachos, habiéndose nacido provinciano y amulatado, se les tenía que ganar la partida con exquisitez e insolencia: es lo que hizo Valdelomar. Por eso resulta el emblema de nuestra *belle époque*”¹²⁵.

‘Colónidas’” (Luis Alberto Sánchez, *La literatura peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú*, *op.cit.*, p. 1235).

¹²³ Alicia del Águila, *Callejones y mansiones...*, *op. cit.*, pp. 197-198.

¹²⁴ Walter Jolly Herrera, “El Palais Concert”, *art. cit.*, p. 30.

¹²⁵ Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, *op. cit.*, p. 186.

Valdelomar hizo de esta actitud su estilo de vida, creó un personaje de cara al exterior que le sirvió para no pasar desapercibido, y organizó su conducta en torno a actitudes irreverentes y desafiantes. Por ejemplo, “cuando sorprendía alguna mirada sobre él –y era casi todo el tiempo–, se besaba las manos diciendo en voz alta a Mariátegui [...]: ‘Beso estas manos que han escrito cosas tan bellas’. Mariátegui respondía solemne y teatral: ‘Hacéis bien conde: lo merecen’¹²⁶. No resulta extraño, entonces, que la tradicional burguesía limeña se escandalizara de semejantes conductas. De hecho, cuando se publicó en 1918 la edición de cuentos *El Caballero Carmelo*, Alberto Ulloa afirmaba en el prólogo que el libro habría de ser ante todo “un símbolo de paz” destinado a “reconciliar al artista con el público que hoy le es hurtaño porque está ofendido, pero que mañana, al terminar la lectura de estas páginas, ha de comprender que aquí y sólo aquí vive realmente y se encarna el gran espíritu de Abraham Valdelomar”¹²⁷. Y es que, como bien ha observado Manuel Miguel de Priego,

el liderazgo personal que ejerce Valdelomar [...] cuenta con un componente más de singular importancia: su decisiva capacidad para demandar, ganar e imponer respeto y reconocimiento a la profesión de escritor y de artista, fin con el cual [...] recurrió a toda clase de artificios, inclusive los más histriónicos y extravagantes, que iban desde el empeño de indumentaria y modales esnobistas y extraños hasta la proclamación de ideas deliberadamente provocadoras, *pour épater le bourgeois*¹²⁸.

En realidad, *Colónida* y todo lo que la rodeó tuvo mucho de todo esto. Así lo afirmaría poco después César Vallejo al sostener que “el año 1916 marca el nacimiento de la última generación” y que “la cabeza de este renacimiento es Abraham Valdelomar. Él es el centro propulsor. Su aparición a la vida literaria peruana representa una verdadera renovación”¹²⁹. Podríamos decir que *Colónida* fue el resultado y a la vez el medio de afirmación y difusión de los cambios que se venían sucediendo en la sociedad peruana desde principios del siglo xx. Con palabras similares a las de Vallejo se expresaba José Carlos Mariátegui en 1928, para él “los

¹²⁶*Ibidem*, p. 171.

¹²⁷ Alberto Ulloa, “Prólogo” a Abraham Valdelomar, *El Caballero Carmelo*, Lima, Talleres de la Penitenciaría de Lima, 1918, p. V.

¹²⁸ Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, *op. cit.*, p. 261.

¹²⁹ César Vallejo, “La vida hispanoamericana. Literatura peruana: la última generación”, en *Narrativa y ensayos. Antología*, *op. cit.*, p. 188.

'colónidos' [...] insurgían contra los valores, las reputaciones y los temperamentos académicos. Su nexa era una protesta, no una afirmación"¹³⁰.

La crítica posterior ha mantenido esta idea. Según afirma Estuardo Núñez "puede decirse que con el grupo *Colónida* se define la nueva literatura del Perú. En ella empieza a torcerse el cuello al modernismo, colocada aquella revista en la encrucijada entre lo viejo y lo nuevo"¹³¹. Por su parte, Luis Alberto Sánchez considera que "la nota común de todos los 'Colónidas' y su clientela era la irreverencia, el ataque a la universidad, el retorno a la provincia, la exaltación de la costumbre popular, una especie de populismo literario"¹³²; y Rita Gnutzman considera que los "Colónidas" "se sienten antihispanistas y antitradicionalistas y es clara su voluntad de rebelión contra el academicismo y lo establecido"¹³³.

Así parecían entenderlo también los propios autores, según se desprende de las palabras de Alfredo González Prada, "Ascanio", una semana antes de la publicación del primer número: "encontrará acogida una revista de espíritu independiente y de iniciativas audaces que se convierta en portavoz de una juventud ansiosa por dejarse escuchar"¹³⁴.

Esa ansia por dejarse escuchar abarcaba muchos frentes distintos. No solo se trataba de proponer nuevos modelos literarios, europeos sobre todo, sino de abrir y modificar el propio canon literario nacional. Como hemos visto a partir de las propuestas de Ángel Rama, Julio Ramos y, para el caso peruano, Mirko Lauer, el posicionamiento de *Colónida* era sobre todo un ataque a la "ciudad letrada" tradicional, es decir, a la intelectualidad aristocrática representada por los novecentistas, de hecho, la revista acogió varias polémicas entre autores de ambos grupos.

La mayoría de los "colónidas" procedían de las provincias y mostraban una actitud antilimeñista que estaba directamente vinculada con un fuerte anti-academicismo o anti-universitarismo. Que las actividades de los "colónidas" no

¹³⁰ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos...*, op. cit., p. 196.

¹³¹ Estuardo Núñez, *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*, op. cit., p. 77.

¹³² Luis Alberto Sánchez, *Panorama de la literatura del Perú (desde sus orígenes hasta nuestros días)*, op. cit., p. 130.

¹³³ Rita Gnutzmann, *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*, Murcia, Cuadernos de América sin nombre, nº 21, 2007, p. 31.

¹³⁴ Alfredo González Prada, "Colónida: revista de Abraham Valdelomar", *La Prensa*, 7 de enero de 1916. Reproducido en *Valdelomar por él mismo*, vol. I, op. cit., p. 209.

trascendieran a un plano político¹³⁵ tiene probablemente su explicación en el hecho de que se trató, más que nada, de un grupo de amigos, con afinidades estéticas y gustos literarios comunes. Así se refería a aquellos años Alfredo González Prada, miembro del proyecto *Colónida*, en la carta dirigida a Luis Alberto Sánchez en 1940:

El grupo esotérico del colonidismo lo formábamos, en realidad, los ocho de *Las voces múltiples*: Valdelomar, More, Abril, Valle, Ulloa, Garland, Bellido y yo. [...] Muchos respondieron, independientemente de nuestro grupo, al espíritu flotante en el ambiente cultural de entonces. [...] Podría decirse que hubo en 1915-1916 dos grupos intelectuales: los *colónidas* y los *colonidistas*. Los *colónidas* éramos nosotros; los *colonidistas*, los otros¹³⁶.

Es decir, que como afirmarí­a Mariátegui algunos años más tarde, “*Colónida* no fue un grupo, no fue un cenáculo, no fue una escuela, sino un movimiento, una actitud, un estado de ánimo”¹³⁷. En el centro neurálgico de todo ello, se situaba Valdelomar junto con un selecto grupo de amigos, en torno a los cuales orbitaban muchos otros, que compartían una misma “actitud”, ese “estado de ánimo” de que hablaba Mariátegui:

A nuestro alrededor voltejaban otros escritores de nuestra generación que *hacían colonidismo*: Falcón, Mariátegui (el superficial *Juan Chroniqueur* de entonces), Alejandro Ureta, Ladislao Meza, Silva, Luis Emilio León [...], Casterot y Arroyo. Otros, se hallaban en inmediato contacto con nosotros: pero la diferencia de unos pocos años les ponía al margen de nuestra generación [...]. Me refiero personalmente a Percy Gibson [...], Aguirre Morales, Bustamante y Ballivián [...] y Eguren.

Alrededor de los *colónidas*, se agrupaba un número de amigos que no escribían pero que *leían* y constituían el *grupo grande*, del que los *colónidas* éramos (sic) la intelectualidad [...]. Era una especie de formación parasitaria y culta en derredor nuestro, especie de público selecto y minoritario que “comprendía”¹³⁸.

Los “*colónidas*” se habían formado literariamente en los presupuestos del modernismo, admiraban a los decadentistas y simbolistas franceses, así como a grandes figuras de la literatura europea del momento, como Gabrielle D’Annunzio u Oscar Wilde. Además, contrarios a asumir la literatura peruana como una parte de la española, y aunque no desdeñaban la herencia cultural de la antigua metrópoli, se

¹³⁵ Alberto Escobar, *La narración en el Perú*, op. cit., p. xxvii.

¹³⁶ Alfredo González Prada, “Carta a Luis Alberto Sánchez”, en *Colónida*, ed. cit., p.215.

¹³⁷ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos...*, op. cit., p. 196.

¹³⁸ Alfredo González Prada, “Carta a Luis Alberto Sánchez”, en *Colónida*, op. cit., pp. 215-216.

erigieron como representantes de “una nueva sensibilidad que, si no rechazaba el esteticismo europeo, buscaba, a la vez, lo ‘peruano’ (lo local y sencillo), teniendo una idea muy clara de los intereses de un nuevo público más amplio (propiciado por el mayor acceso a la educación) y al margen de la antigua elite”¹³⁹. Por eso, como decía Mariátegui, “la bizarría, la agresividad, la injusticia y hasta la extravagancia de los ‘colónidos’ fueron útiles. Cumplieron una función renovadora. Sacudieron la literatura nacional”¹⁴⁰. Y, aunque *Colónida* no se materializó en una iniciativa política concreta, lo cierto es que sí influyó considerablemente en el concepto de lo que era el Perú, pues el movimiento fue, en definitiva, “un rumbo y como tal, conquistó navegantes”¹⁴¹.

Como bien ha observado Mónica Bernabé, en estos años “es notable el modo en que la cuestión nacional –y el empeño por asumir la representación de lo nacional– se vuelve el eje central en el diseño de los recorridos históricos y los diferentes intentos por sistematizar y ordenar el corpus literario”¹⁴². Y en este sentido, el que la mayoría de los “colónidas” procedieran de provincias, y que Federico More se atreviera a desafiar como lo hizo a Ventura García Calderón¹⁴³, son hechos que prueban que el afán insurgente y renovador de estos jóvenes trascendía las fronteras de lo literario y penetraba en el plano de lo social. Como bien ha observado Víctor Hurtado, “la obra periodística de Valdelomar es una risueña demolición de los héroes de la oligarquía y el militarismo. El ‘Conde’ no habitó en una torre de marfil: pobló las calles”¹⁴⁴. Marta Bermúdez-Gallegos da un paso más al afirmar que

aunque, a simple vista, *Colónida* se limite a revolucionar la simbolización estética sin pretensiones políticas, ésta se presenta como un movimiento de insurgencia

¹³⁹ Rita Gnutzman, *Novela y cuento del siglo xx en el Perú*, op. cit., p. 31.

¹⁴⁰ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos...*, op. cit., p. 196.

¹⁴¹ Elisabeth Ayudante Relaiza, “*Colónida*: cuatro campanazos para la historia”, en Raúl Vargas Vega (ed.), *La pluma en la belle époque*, Lima, Universidad San Martín de Porres, 1999, p. 188.

¹⁴² Mónica Bernabé, *Vidas de artista...*, op. cit., p. 17

¹⁴³ Los números 2 y 3 de *Colónida* acogieron un artículo de More titulado “La hora undécima del señor García Calderón”, donde More se enfrentaba al canon literario propuesto por este en su libro *La literatura peruana (1535-1914)*.

¹⁴⁴ Víctor Hurtado, “¡Manos tan bellas!”, *Pago de letras. Escritos desde el olvido*, Lima, El Caballo Rojo ediciones, 1998, p. 101. No es este el lugar para profundizar en la labor periodística de Valdelomar, sin embargo, para el lector interesado puede resultar iluminador el artículo “Valdelomar, el mejor nuevo periodismo” de Juan Gargurevich Regal (*Brujula/PUCP*, año 7, nº 11, 2006, pp. 88-100), donde el autor expone el desarrollo del periodismo peruano a principios del siglo pasado, la división entre periodismo y literatura que tiene lugar por estos años y el lugar que cupo en todo ello a Valdelomar.

para intimidar a la elite letrada limeña. Este acto de beligerancia constituye, de alguna manera, una acción política consciente o inconsciente¹⁴⁵.

En realidad, la mejor manera de comprender el alcance de *Colónida* es contrastar su aparición con lo sucedido en el resto de América latina, del mismo modo que venimos haciendo con todo el entorno social que envolvió a Valdelomar. Como plantea Marta Bermúdez-Gallegos, a principios del siglo fueron muchos los intelectuales americanos que marcharon a Europa en busca de lo nuevo, lo moderno y muchos de ellos, consciente o inconscientemente, encontraron precisamente en Europa su propio continente o país.

A partir de ese encuentro, empezaron a proliferar por toda América una variedad de medios de conexión y expresión artística y política. A través de la circulación de revistas literarias, se comenzó el diálogo que acabaría con la insularidad nacional que serviría como espacio transgresor de tradiciones culturales caducas. Pero, incluso aquéllos que se quedaban en sus tierras también buscarían la novedad, y un replanteamiento de poéticas distintas desde sus propias naciones, una búsqueda que al final logra encontrarse a sí misma en las múltiples posibilidades de la topografía nacional¹⁴⁶.

En efecto, como acertadamente explica Florencia Bonfiglio, durante el fin de siglo y los años del auge del modernismo, existió una evidente “labor de respaldo mutuo emprendida por los modernistas desde un principio como críticos literarios en la prensa periódica masiva o en sus propias revistas de menos circulación, o como prologuistas de las obras editadas en libro de sus coetáneos”¹⁴⁷. Como señala Bermúdez-Gallegos, “el Perú, aún afectado en esta época por la Guerra del Pacífico, se encontró un tanto aislado del movimiento”; sin embargo, prosigue la autora, aunque “a primera vista, el momento modernista no representó un gran impacto en las letras peruanas. Cabe mencionar [...] el movimiento análogo que sí provocó una ruptura significativa en el discurso lírico peruano de este siglo. Nos referimos a *Colónida*”¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Marta Bermúdez-Gallegos, “*Colónida* y *Amauta*: el papel transgresivo de la revista en la modernidad y la vanguardia”, en *Poder y transgresión: Perú, metáfora e historia*, Lima, Berkeley, Latinoamericana Editores, 1996, p. 106.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 89.

¹⁴⁷ Florencia Bonfiglio, “Religaciones hispano-americanas en torno del 98: los usos de *La Tempestad* en el Modernismo (Darío y Rodó)”, *Olivar*, año 11, nº 14, 2010, p. 79.

¹⁴⁸ Marta Bermúdez-Gallegos, “*Colónida* y *Amauta*: el papel transgresivo de la revista en la modernidad y la vanguardia”, art. cit., p. 90.

En este sentido, quizá no sea descabellado proponer un paralelismo nacional al desarrollo internacional de las relaciones entre escritores que había traído consigo el modernismo. Si, como propone Bonfiglio, los escritores modernistas latinoamericanos hallaron la manera de establecer conexiones entre países gracias al soporte que les proporcionaban las revistas, periódicos y la naciente industria editorial; del mismo modo en Perú, y gracias al aliento de *Colónida* y a las circunstancias que, como ya hemos visto, favorecieron la inmigración del campo a la ciudad, eclosionaron por estos años fructíferas relaciones entre los intelectuales limeños y los de las ciudades del interior, especialmente Arequipa, Trujillo, Cuzco y Puno:

Junto con *Colónida* [...] está el “Grupo Norte” (1915) que tuvo en sus filas a Atenor Orrego, Alcides Espelucín, José Eulogio Garrido, Federico Esquerre, etc. a los cuales se adhiere también César Vallejo. [...] Al lado de *Colónida* está también el Grupo literario “El Aquelarre” surgido oficialmente en Arequipa el 25 de diciembre de 1916. Sus fundadores fueron Percy Gibson y César A. Rodríguez¹⁴⁹, que junto con Belisario Calle, Renato Morales de Rivera, Carlos Enrique Telaya y Nathal Llerena sacaron una revista que tuvo, como *Colónida*, corta duración. [...]

Colónida, como movimiento y no exclusivamente como revista, es, pues, el eje o centro motor de los Grupos “Norte” y “Aquelarre”. [...] Su influencia [...] se extiende hacia Puno en donde aparece otro grupo importante: “Bohemia Andina”, que anima Emilio Romero, Gamaliel Churata recoge de ese grupo el espíritu polémico, de renovación estética, y funda la revista *La Tea*, en agosto de 1917, con clara orientación posmodernista¹⁵⁰.

Es claro que *Colónida* significó, ante todo, la caída del monopolio limeño de la producción intelectual del país y supuso también una sacudida al canon literario nacional. Con esto, el vínculo y herencia españoles planteado por Riva-Agüero en 1905 perdía fuerza, pues significaba la constatación de una realidad nacional mucho más compleja, variada e incluso mucho más “peruana” de lo que las clases dirigentes estaban dispuestas a conceder.

Pero la transgresión de Valdelomar no quedó limitada a las páginas de *Colónida*. Desde su regreso de Roma, colaboró con diversos diarios y revistas y publicó artículos muy críticos contra la política limeña y las desigualdades sociales. Todas estas reivindicaciones adquirieron corporeidad definitiva cuando se decidió a

¹⁴⁹ Ambos colaboraron en las páginas de *Colónida*, de hecho, el número 3 de la revista estuvo dedicado a Percy Gibson.

¹⁵⁰ Manuel Pantigoso, “Colónida: inicio de un proceso generacional”, en *Valdelomar. Memoria y leyenda*, op. cit., p. 266.

abandonar Lima y recorrer el Perú. Valdelomar mantenía el contacto con jóvenes arequipeños desde el reclutamiento de Chorrillos y la excursión universitaria a Arequipa y “estos contactos y otros con el interior del país resultaron decisivos para la extensión del movimiento y para la acogida que, tres años más tarde (1918-1919), merecerá Valdelomar en muchas ciudades y pueblos peruanos”¹⁵¹.

1.2.3. Peregrinación peruana (1918-1919): “El Perú no es Lima ni se parece a Lima”

Tras su regreso de Roma, Valdelomar prosiguió su carrera de periodista colaborando con diversas publicaciones periódicas, destacando entre ellas el diario *La Prensa*, donde entre 1915 y 1917 el autor publicó su columna “Palabras” en la que, con gran sentido del humor, arremetía contra la política peruana. Además de su trabajo como periodista, ejerció labores de secretario para José de la Riva-Agüero, y después también de secretario de la cancillería de asuntos exteriores para Enrique de la Riva-Agüero, ministro de relaciones exteriores del Perú hasta 1917. Ese año, el ministro Riva-Agüero dimitió de su cargo, por lo que Valdelomar dejó de trabajar para él, y pasó a depender por completo de su labor como periodista.

Sin embargo, poco tiempo después perdió también su empleo fijo en *La Prensa*. Entre diciembre de 1917 y enero de 1918 había realizado un viaje a Huacho. Durante su ausencia, el director de *La Prensa*, Glicerio Tassara, decidió que la columna “Palabras” siguiera publicándose, redactada por otros autores, pero sin indicar la nueva firma en ningún momento. A su regreso, Valdelomar se indignó mucho pues, bajo el título “Palabras”, habían sido insultadas personas que merecían todo su respeto. Por supuesto, al haber sido publicados aquellos artículos sin firma, los atacados no podían saber que no era él quien les dirigía las críticas. Estos hechos hicieron que el autor dimitiera de su puesto en el periódico, pues, según sus propias palabras, “como periodista yo no podía aceptar ni acepté nunca ‘control’ alguno sobre

¹⁵¹ Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 269.

mi producción. He querido, al provocar este incidente, defender mi libertad de pensamiento. Puede haber quienes acepten ‘control’ mental. Yo no lo tolero”¹⁵².

Aquella visita a la provincia de Chancay –donde se encuentra el distrito de Huacho– era en realidad el prelude de un proyecto más ambicioso, y compartido por otros jóvenes periodistas. Como indica Manuel Miguel de Priego, Julio Alfonso Hernández, amigo de Valdelomar y también periodista, hizo por esas fechas un viaje semejante. Además, según publicaba la revista *Variedades* tras su regreso, “continuando su simpático propósito, se embarcará en breve para Trujillo, donde comenzará a dar conferencias de carácter nacional y artístico”¹⁵³. En efecto, parece que la apertura que *Colónida* había supuesto para los intelectuales procedentes de las provincias peruanas no acababa con la revista, sino que se prolongaba en este proyecto. Así se desprendía de la crónica titulada “Con el Conde de Lemos”, de César Vallejo:

Es necesario, pues, una agrupación –exclama el Conde– una agrupación de lo mejor el (sic) país, que sintetizando las mayores energías nacionales, imponga una nueva y más sana orientación intelectual [...].

Tal es mi propósito. Y tal es uno de los motivos de mi gira en toda la República. Formar una especie de federación intelectual, con los mejores elementos de todo el Perú; y publicar una revista, órgano de esta nueva fuerza espiritual, que acaso será la misma *Colónida*...¹⁵⁴.

Más tarde, Valdelomar abandonaría la idea de relanzar *Colónida* y se propondría la creación de una revista nueva, llamada sintomáticamente *Patria*, “en la que escribirían hombres de letras y ciencias de todas las provincias, y que alcanzaría un tiraje entre los 80 y los 100 mil ejemplares”¹⁵⁵.

A principios de 1918 partió hacia el norte del país. En este primer viaje visitó Trujillo, Pacasmayo, Cajamarca, Chiclayo, Paita y Piura, ofreciendo conferencias sobre arte, literatura, educación, patria y también sobre la necesidad de un cambio social en el Perú, que dignificara el papel del indígena en la vida republicana. Fue recibido con honores en las ciudades que visitó, donde por lo general ya lo conocían, y trabajó

¹⁵² Carta a Pedro Ruiz Bravo, fechada el 10 de enero de 1918, reproducida en *Epistolario de Abraham Valdelomar, op. cit.*, p. 193.

¹⁵³ “Excursión de periodistas a través de la República”, en *Variedades*, 22 de diciembre de 1917, p. 1311. Cit. en *Valdelomar el conde plebeyo, op. cit.*, p. 365.

¹⁵⁴ César Vallejo, “Con el Conde de Lemos”, *La Reforma*, Trujillo, 18 de enero de 1918. Reproducido en *Narrativa y ensayos. Antología, op. cit.*, p. 319.

¹⁵⁵ Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo, op. cit.*, p. 365.

buenas relaciones con los intelectuales de cada una de ellas. Regresó de su viaje al norte a finales de 1918 y poco tiempo después, a principios de febrero de 1919 partió en un segundo recorrido, esta vez hacia el sur, donde visitó Arequipa, Puno, Sicuani, Cuzco, Moquegua y, cómo no, Ica, su tierra natal.

La narración pormenorizada de estos viajes y de la influencia de Valdelomar en el resto del Perú han sido de sobra detalladas en la biografía de Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo* (capítulos XIII y XIV), *Valdelomar en Piura*, de J. E. Cheesman¹⁵⁶; “Abraham Valdelomar en Piura”, de Manuel Velázquez Rojas¹⁵⁷; “Abraham Valdelomar y Huaraz”, de Manuel S. Reina Loli¹⁵⁸; *Valdelomar en Moquegua. Retrato de una ciudad*, de Ismael Pinto Vargas¹⁵⁹, *Abraham Valdelomar en Cajamarca*, de Waldemar Espinoza Soriano¹⁶⁰, *Las conferencias de Abraham Valdelomar, Valdelomar, conferenciante* y “El pensamiento vivo de Valdelomar” de César Ángeles¹⁶¹. Por tanto, no vamos a detenernos aquí en el estudio detallado de esos viajes, sino en las consecuencias que tuvieron para la vida del autor y, en alguna medida también, para la vida cultural peruana.

De los trabajos anteriores y del contenido de las conferencias lo que sin duda se desprende es que los dos viajes a las provincias supusieron la culminación del proceso iniciado en las páginas de *Colónida*: la definitiva apertura de la vida intelectual peruana al ámbito de las provincias. Y Valdelomar era plenamente consciente de ello:

Si con tres números de *Colónida* que salieron, fue suficiente para revelar a Eguren, Gibson, Rodríguez y otros exponentes valiosos de la literatura peruana, cuál no será la renovación de valores literarios que se realice, cuando los

¹⁵⁶ Javier. E. Cheesman, *Valdelomar en Piura*, Lima, Universidad de Piura, 1973.

¹⁵⁷ Manuel Velázquez Rojas, “Abraham Valdelomar en Piura”, *Ojos de Venado*, Lima, Ediciones Perú Joven, 1980, pp. 90-92.

¹⁵⁸ Manuel S. Reina Loli, “Abraham Valdelomar y Huaraz”, *Asterisco*, Huarás-Ancash, enero de 1989, pp. 15-23. Reproducido en *Valdelomar. Memoria y leyenda*, op. cit., pp. 335-341.

¹⁵⁹ Ismael Pinto Vargas, *Valdelomar en Moquegua. Retrato de una ciudad*, Lima, Ediciones El Virrey, 1991.

¹⁶⁰ Waldemar Espinoza Soriano, *Abraham Valdelomar en Cajamarca*, Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2003.

¹⁶¹ César Ángeles Caballero, *Las conferencias de Abraham Valdelomar*, Ica, Universidad Nacional San Luis Gonzaga [1905]; *Valdelomar, conferenciante*, Ica, Talleres Gráficos de La Voz de Ica, 1962; “El pensamiento vivo de Valdelomar”, en *Textos marginados sobre Abraham Valdelomar*, Lima, San Marcos, 2004, pp. 63-75.

escritores de todos los departamentos tengan un órgano de prestigio y circulación de *Patria* que los dé a conocer por todo el Perú¹⁶².

Pero además, y relacionado con lo expuesto en la primera parte de este capítulo, estas giras como conferenciante suponen también la culminación de otro proceso, el de la profesionalización del escritor, puesto que con ellas Valdelomar obtenía un beneficio económico. Cada vez que ofrecía una conferencia, cobraba entrada a precio bastante alto, excepto las que daba para los niños en las escuelas locales y las que ofrecía para obreros y artesanos, que eran gratuitas¹⁶³.

Como propone Mónica Bernabé, “la provocativa yuxtaposición de arte, erotismo y toxicomanía” presente en *Colónida* constituía un ataque “al poder monopólico de la elite oligárquica que ocupaba la totalidad de los espacios de producción, circulación y consumo de los productos culturales y que se arrogaba el derecho de dictaminar qué pertenecía al ámbito de lo nacional y cuál debía ser su carácter”¹⁶⁴. Este ataque se lleva un paso más lejos en los viajes a las provincias donde “en la figura del escritor-viajero, el poeta se pone su cuerpo en circulación”, de forma que hace entrar en juego “una forma inédita de poner en circulación la palabra escrita”; Valdelomar “más allá de sus libros, y en un medio en el que el libro veía dificultada su circulación, inicia una modalidad de oferta de su trabajo que reside en ser visto y oído por un auditorio”. De este modo, “desafía los presupuestos que construyen la historia literaria moderna. Desafía códigos de lectura, de circulación de los productos de la cultura letrada, desafía el gesto del escritor erudito”¹⁶⁵.

Pero todavía hay una vuelta de tuerca más, como bien ha apreciado la autora. Hemos visto a lo largo de las páginas anteriores que Valdelomar vestía y actuaba como un dandy, al más puro estilo Oscar Wilde y, por ello, “la visibilidad del cuerpo del mensajero parece desentonar con la referencia al ideal social y colectivo de la patria”. Es decir, que “la disposición del cuerpo, la vestimenta, los gestos, pueden leerse como la inscripción material del esteticismo finisecular incongruente con el

¹⁶² Carta a Alberto Casavilca Curaca de julio o agosto de 1919 (Alberto Casavilca Curaca, “Un proyecto de Valdelomar, trunco por la muerte del artista”, *La Voz de Ica*, Ica, 1 de enero de 1920. Reproducido en *Abraham Valdelomar. Obras textos y dibujos*, prólogo de Luis Alberto Sánchez, reunidos por Willy Pinto Gamboa, Lima, Editorial Pizarro, 1979, p. 886).

¹⁶³ Cfr. Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, *op. cit.*, p. 366. También Waldemar Espinoza Soriano, *Abraham Valdelomar en Cajamarca*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁶⁴ Mónica Bernabé, *Vidas de artista...*, *op. cit.*, p. 154.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 156.

ideal pedagógico y formativo que el poeta propone vehiculizar”¹⁶⁶. De hecho, no renunció en sus viajes peruanos a sus actitudes excéntricas. Por ejemplo, en Trujillo, en una excursión por los parajes naturales circundantes, de pronto se tendió en el suelo y pidió que lo cubrieran de rosas¹⁶⁷.

Este es uno de los aspectos que nos da las claves para entender al escritor. La actitud dandy y frívola que Valdelomar representó habitualmente en su vida pública ha contribuido a fortalecer esa imagen de escritor decadente y esteticista. Pero la realidad es que la “pose”, en el caso de Valdelomar, no implicaba una desatención por parte del poeta a los problemas del Perú, bien al contrario, y como lo demuestran estos viajes, fue uno de los primeros que se ocupó, no solo de palabra sino también con obras, de intentar un cambio en unas estructuras sociales jerárquicas que mantenían al margen de la vida del país a gran parte de su población.

Por otro lado, ha habido quienes han visto en estos “viajes patrióticos” una estrategia política de Valdelomar. Estuardo Núñez, por ejemplo, habla de “una acción cultural preparatoria de una actividad política que había programado para un lejano futuro”¹⁶⁸. Por su parte, M’Bare N’Gom lleva esta idea todavía más lejos cuando afirma que “todo parece indicar que se vale de lo andino como pretexto y estrategia política y electoral destinada a fortalecer su candidatura a la diputación de Ica”¹⁶⁹, refiriéndose, seguramente, al contenido reivindicador del indígena presente en las conferencias dictadas en sus viajes por el Perú.

Sin embargo, las actitudes anteriores del autor hacia la carrera política de alguna manera debilitan la idea de que sus viajes peruanos suponen una estrategia política premeditada. Recordemos que ya se había vinculado con la política años antes y de forma mucho más férrea, cuando apoyó la candidatura de Billinghurst y, sin embargo, como vimos en la carta a Bustamante y Ballivián, Valdelomar no tenía ningún interés en seguir la carrera política, sino que lo que le interesaba era lograr viajar a Europa. Además, y precisamente a raíz de su labor junto a Billinghurst, “en 1913 los obreros a los que él mismo había apoyado y dirigido en la campaña pro-

¹⁶⁶*Ibidem*, p. 159.

¹⁶⁷ Cfr. Jorge Kishimoto Yoshimura, “Abraham Valdelomar y Carlos Valderrama: una amistad nacida por la intuición”, *La casa de cartón de OXY*, nº 4, 1994, pp. 39-42.

¹⁶⁸ Estuardo Núñez, “La peruanidad en Valdelomar”, *Alpha: revista literaria de los amigos del arte*, año 2, nº 7, jul.-ago. 1981, p. 4.

¹⁶⁹ M’Bare N’Gom, “Raza e identidad nacional en Valdelomar”, en César A. Ángeles Caballero, *Textos marginados sobre Abraham Valdelomar*, op. cit., p. 116.

Billinghurst le propusieron que postulara a una diputación por Lima, la misma que Valdelomar desechó¹⁷⁰, como muestra la carta dirigida a Luis Varela y Orbegoso en ese mismo año:

Querido Luis:

Te envío esas famosas actas en las cuales se lanzó mi candidatura á la Diputación por Lima, cosa que, como comprendes, rechacé de plano. Pero los que encabezaron eso están empeñados en que se publiquen esas actas, de manera que, por no gastar, quiero que se publiquen en la sección electoral que Uds. tienen y si no es posible, por su extensión, será necesario ya que tanto se empeñan esto obreros en intereses, (sic) generales.

Te suplico que te intereses un poco por esto.

Tu buen amigo,

Abraham¹⁷¹.

Pero sobre todo, puede descartarse la idea de que Valdelomar perseguía fines políticos con sus viajes si tenemos en cuenta las circunstancias en que pudo darse su posterior candidatura por Ica. Para ello, hemos de remontarnos al golpe de Estado perpetrado por el coronel Óscar R. Benavides en 1914 que acabó con el gobierno de Guillermo Billinghurst. Tras el derrocamiento, Benavides asumió el cargo de Presidente provisorio hasta que, en 1915, fue propuesto como candidato único a la presidencia José Pardo y Barreda, del Partido Civil, y que ya había sido presidente del Perú entre 1904 y 1908.

Como explica Manuel Miguel de Priego, “desde la segunda semana de diciembre de 1918, en todo Lima y Callao se vive un clima de agitación reivindicativa de obreros, artesanos y otras categorías de trabajadores que, entre sus demandas, exigen la implantación de la jornada laboral de ocho horas”¹⁷². El comité de obreros textiles de Vitarte logró organizar un paro y congregar un mitin pacífico en el Parque Neptuno, que fue duramente sofocado por las fuerzas del gobierno y que sirvió para aumentar el apoyo popular a la causa obrera. De hecho, el gobierno de Pardo reconoció la jornada de ocho horas dos días después de los sucesos, lo que da una idea de la debilidad del gobierno, acosado también por problemas económicos relacionados con las petroleras London & Pacific Co.. En estas circunstancias, “las luchas obreras y

¹⁷⁰ Osmar González, “Valdelomar ideólogo”, *Tradición*, segunda época, nº 5, oct. de 2005, p. 122.

¹⁷¹ Osmar González y Jorge Paredes, *Abraham Valdelomar – Luis Varela y Orbegoso. Vidas y cartas*, Lima, Universidad de San Martín de Porres – Biblioteca Nacional del Perú, 2005, p. 45.

¹⁷² Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 399.

populares iban siendo, a la vez, capitalizadas por los partidarios del expresidente Leguía, en las alturas y aun entre las capas medias y bajas urbanas, que creían ver en él al líder de una indispensable modernización política y económica, de carácter democrático”¹⁷³. Todo esto hizo que, en las elecciones generales del 18 y 19 de mayo de 1919 en las que competían Antero Aspíllaga, candidato civilista y sucesor de Pardo, y Augusto Leguía, este último resultara vencedor. Sin embargo,

inmediatamente después de los comicios empezaron las malacostumbradas tretas para escamotear y revertir los resultados: llovían las demandas de nulidad y las invalidaciones, sobre todo en el interior del país, área de arraigados cacicazgos. El candidato vencedor veía mermados ya cerca de quince mil de sus votos, y aunque hubiera correspondido al Congreso dirimir quién de los dos candidatos –Aspíllaga o Leguía– debía ocupar el sillón presidencial, dados los numerosos antecedentes bien debía temerse soluciones no ajustadas a la ley o a la justicia. Leguía cortó el nudo gordiano expeditivamente. El viernes 4 de julio de 1919 derrocó a José Pardo y se proclamó nuevo Presidente del Perú¹⁷⁴.

Mientras todo esto ocurría, Valdelomar se hallaba en Moquegua, inmerso en su gira por los departamentos del sur de Perú, y a finales de julio llegó a Ica, su tierra natal, donde prosiguió su programa de conferencias. El 5 de agosto se desplazó a Pisco que, recordemos, era el pueblo donde había transcurrido su infancia y que se convirtió en el escenario de sus “cuentos criollos”, donde también ofreció algunas actuaciones. Fue en Pisco, el 10 de agosto de 1919, donde escribió estas líneas a su madre:

Un gran número de personas de aquí, viendo que no hay candidato para la diputación regional, me han pedido que me presente a ella. Yo resolveré esto cuando vea en qué condiciones se realizará la elección y sobre todo cuando tenga una respuesta categórica de Cornejo o del Sr. Leguía. Es necesario que Roberto se apersona donde el Dr. Cornejo y le entregue la carta explicándole que si me lanzo será contando con la simpatía del amigo personal que es Cornejo [...].

Si me aseguran ustedes que el Señor Leguía simpatiza con este asunto tan de poca importancia que aquí nadie quiere ser candidato, entonces me lanzaré, pues, de otra manera tendría que hacer gastos y yo no tengo con qué hacerlos¹⁷⁵.

De todo esto se desprenden varias conclusiones. En primer lugar, en la carta a su madre se aprecia un cierto tono de sorpresa ante el hecho de haber sido propuesto

¹⁷³*Ibidem*, p. 400.

¹⁷⁴*Ibidem*, p. 418.

¹⁷⁵ Abraham Valdelomar, *Obras, textos y dibujos, op. cit.*, pp. 886-887.

como candidato. Pero lo más importante es que, como explica Manuel Miguel de Priego, hubiera sido imposible para él ser candidato a representante regional con el gobierno de Pardo. La posibilidad de la entrada de Valdelomar en política solo se da después de los sucesos de mayo de 1919, cuando ya Leguía está en el poder y, por tanto, el escritor no podía tener planes políticos más de un año antes, cuando se embarcó en el primero de sus viajes por el país, hacia el Norte. Finalmente, como señala también Manuel Miguel de Priego, la actitud de Valdelomar por estos años y en estos viajes es el reflejo de la actitud de muchos jóvenes intelectuales de la época, que abogaron por la “modernización del Perú y la liquidación del atraso expresado en nuestro estado de país semifeudal, con gamonalismo y sin derechos para la inmensa mayoría de la población”¹⁷⁶. El propio Valdelomar se pronunció al respecto:

A muchas personas, en las distintas localidades que he recorrido, les sorprendió que esta misión no tuviera un fin político. Tan envilecidos estamos, que ya no se concibe en el Perú que un hombre joven, lleno de optimismo y de talento, sea capaz de emprender una campaña fundamentalmente patriótica...¹⁷⁷.

Y en este sentido, lo que parece claro es que, como propone Estuardo Núñez, “Valdelomar vislumbró la necesidad de una vivencia integral del Perú, como condición imperiosa para afrontar sus problemas”¹⁷⁸. Frente a una idea como esta, no obstante, en la que parecen estar de acuerdo la mayoría de los críticos, surge una voz disonante que no debe ser pasada por alto: en su artículo “Raza e identidad nacional en Valdelomar”, M'Bare N'Gom juzga con severidad al poeta. Según el crítico, Valdelomar, de ascendencia africana, hizo grandes esfuerzos por disimular sus rasgos étnicos e ignoró, en su obra, a este sector de la población peruana que, en las contadas ocasiones en que se hace presente, es tratado con desprecio. Por ello, para M'Bare N'Gom, “la visión Valdelomariana (sic) de la identidad es monolítica y excluyente”¹⁷⁹, lo que le lleva a deducir que Valdelomar realiza sus viajes por las provincias del Perú como parte de una estrategia política que le lleve a obtener un puesto en el gobierno, y que el compromiso social y político demostrado en sus conferencias era puramente “conyuntural”:

¹⁷⁶ Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 387.

¹⁷⁷ Cit. en *ibidem*.

¹⁷⁸ Estuardo Núñez, “La peruanidad en Valdelomar”, art. cit., p. 2.

¹⁷⁹ M'Bare N'Gom, “Raza e identidad nacional en Valdelomar”, art. cit., p. 112.

El discurso valdelomariano sobre los grupos minoritarios se apoya en imágenes fijas e inmutables que los sitúa al margen de la historia y de la cultura nacional y, por ende, de lo que se podría definir como la peruanidad. No hay ningún intento ni atisbo, por su parte, de un posible rescate. En este sentido, se puede afirmar que la identidad nacional en Valdelomar nada tiene que ver con el mestizaje biológico o cultural y, menos aún, con lo multicultural y lo pluriracial. Se trata más bien de la creación de un espacio propio, monolítico y artificial que no es, ni mucho menos, representativo de la peruanidad¹⁸⁰.

Si bien es cierto que Valdelomar no reivindicó nunca su ascendencia africana, relacionar ese hecho con una postura “monolítica y artificial” incapaz de reconocer la alteridad del indio quizá sea demasiado drástico. Como hemos visto hasta ahora, el desafío de Valdelomar y otros jóvenes como él hacia la jerarquía social de su tiempo es evidente, en tanto que se produjo un esfuerzo de apertura de la “ciudad letrada” limeña al ámbito de las provincias, y se pusieron en tela de juicio los valores que, hasta el momento, habían constituido la “esencia de la peruanidad”. Por otra parte, como veremos en el capítulo quinto de este trabajo, la recuperación histórica que Valdelomar llevó a cabo del antiguo Imperio Inca va mucho más allá de la recreación exotista que tantas veces se le ha atribuido y que M'Bare N'Gom suscribe en su artículo.

Lo importante en cualquier caso es que el autor demostró un verdadero compromiso social y político que, además, se inició mucho antes de 1917 y de sus viajes por el Perú. Como veremos también en el capítulo quinto, ya desde la Expedición universitaria sanmarquina de 1910, pudo apreciar las duras condiciones de vida de los indígenas peruanos, y también desde ese mismo momento empezó a publicar artículos de denuncia y en 1911 y 1912 colaboró además con la Asociación Pro-Indígena. Más adelante, como señala Manuel Miguel de Priego, y aunque la política no fue una prioridad en la vida del autor, se acercó a las concepciones que, por aquellos años, empezaba a sostener su amigo José Carlos Mariátegui¹⁸¹. De hecho, el propio Mariátegui llegó a afirmar en sus *Siete ensayos...* que “en nuestros últimos coloquios, escuchaba con interés y con respeto mis primeras divagaciones socialistas” y que “Valdelomar hubiera llegado a amar el socialismo”¹⁸²:

¹⁸⁰*Ibidem*, p. 117.

¹⁸¹ Cfr., Manuel Miguel de Priego, “Mariátegui y Valdelomar. Estudio preliminar”, *Anuario mariáteguiano*, vol. III, n° 3, 1991, pp. 71-90.

¹⁸² José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos...*, *op. cit.*, p. 198.

Su credo no llegó a tener una estructura socialista definida pero traducía una inquietud de redención de los pobres y de los humillados. Llegó a propugnar la implantación de leyes destinadas a mejorar la situación de los obreros y a preconizar el paro general para la defensa de los derechos conculcados o de la democracia burlada. Denunciaba las mentiras y los engaños al pueblo y reprochaba a los pseudo-dirigentes políticos por no haberse preocupado de atender las necesidades de las mayorías nacionales y les preguntaba: “¿dónde están las campañas, donde están los credos socialistas que les habéis dado a los obreros?¹⁸³”

En efecto, las conferencias de Valdelomar están llenas de denuncia del gamonalismo y apoyo a la población indígena y obrera, lo que en alguna ocasión llevó al enfado de su público, como sucedió en Chiclayo, donde los asistentes comenzaron a silbar y a cuestionar su capacidad para dar conferencias, pues carecía de cualquier título universitario¹⁸⁴. Pero Valdelomar no renunció a su discurso reivindicativo, sino que lo mantuvo durante el resto de sus viajes, tanto en el norte como después en el sur:

Vosotros no sois esclavos. Hoy no hay esclavos sobre la faz del mundo, las viejas naciones de Europa luchan durante más de cuatro años para que la gran libertad, la libertad sin fronteras el soñado socialismo eleve su trono entre los hombres y entre las sociedades. No está lejano el día en que nuestras esperanzas se realicen, pero para alcanzarlas es menester sacrificarse, luchar, perder la vida si es posible siempre que se trate de defender la justicia, el derecho, la ley y la libertad¹⁸⁵.

A lo largo de este trabajo, iremos viendo otros fragmentos de las conferencias donde el escritor se ocupa de diferentes aspectos de la realidad peruana, y también veremos artículos y conferencias muy anteriores a las de sus últimos años, donde estas mismas denuncias estaban presentes. Si bien es cierto que le quedaba mucho camino por andar en su proceso de comprensión de la realidad peruana, es cierto también que su vida y su obra marcaron un cambio de rumbo y un primer escalón hacia futuras reivindicaciones de resultados más palpables. Pues, como se desprende de sus propios ensayos sobre crítica literaria, “el discurso literario tiene una

¹⁸³ Estuardo Núñez, “La peruanidad en Valdelomar”, art. cit., p. 5.

¹⁸⁴ Cfr. Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., pp. 381-383.

¹⁸⁵ Cit. en *ibídem*, pp. 388-389.

orientación performativa que define su participación e implicancia en la esfera social”¹⁸⁶:

El gozne entre literatura y vida va más allá de un contrato de representación o hipoteca de referencialidad. Hunde sus raíces en motivaciones más profundas. Lo literario es un discurso que permite comprender los dramas y sueños del ser humano. El discurso literario es la morada del ser; del ser que celebra y padece la vida. La mirada de Valdelomar a propósito de la literatura resulta importante porque permite comprender que esta no es ningún terreno neutral. La trama de su prosa, el entresijo de su fibra narrativa tiene la motivación de revelar o comprender lo humano, las insistentes palabras en torno al arte como ética y cómo religión o como símbolo y paradigma, buscan modelar una idea de arte vinculado a la existencia¹⁸⁷.

En efecto, en cada aspecto de su narrativa escucharemos hablar a esa suerte de dandy pseudo-socialista que, a pesar de todo, tuvo la sensibilidad de percibir la importancia de los aspectos que modelaban la identidad nacional. Y, lo que es más importante, tuvo la voluntad de combinar todos esos aspectos en su propia obra, de jugar con ellos y llevarlos al límite muchas veces, en busca de esa literatura que significara un vínculo con la existencia, pero no solo con la propia, sino con la existencia nacional. El alcance y el valor de ese vínculo es lo que van a tratar de dilucidar las páginas que siguen.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹⁸⁶ Javier Morales Mena, “Imágenes de la literatura en la escritura ensayística de Abraham Valdelomar”, *Studium veritatis*, año 9, nº 15, 2011, p. 326.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 320.

2. ENTRE EL MODERNISMO Y LA LITERATURA FANTÁSTICA: LOS “CUENTOS EXÓTICOS”

*Vacilan hasta los confines
del sueño las plumas de seda;
su artificial abril remeda
la pulsación de los jardines.*

Ventura García Calderón

Como hemos planteado en la introducción, este trabajo sigue un enfoque temático orientado a abordar diferentes aspectos coexistentes en la narrativa de Valdelomar. El primero de estos grupos temáticos está constituido por dos cuentos a los que Ricardo Silva-Santisteban ha denominado “cuentos exóticos”: “El palacio de hielo” y “La virgen de cera”, ambos escritos en 1910, cuando el autor tenía veintidós años¹⁸⁸. Se trata, por tanto, de dos de sus cuentos más tempranos.

En el caso de los “cuentos exóticos” nos hallamos ante dos textos breves y tempranos ambientados en una Europa medieval idealizada. Formalmente, entonan con los temas, tópicos y lenguaje de la literatura modernista más canónica. Como hemos planteado en el capítulo anterior, Valdelomar se formó inicialmente en el modernismo, que le proporciona estrategias narrativas a las que acudirá en su obra repetidamente. Los “cuentos exóticos” son fundamentalmente una imitación de los relatos de los grandes autores modernistas hispanoamericanos. Esta circunstancia no

¹⁸⁸ “El palacio de hielo” fue publicado póstumamente el 10 de marzo de 1923 en el n.º 784 de la revista *Variedades*, con una nota que explicaba que el texto había sido escrito en 1910 y había sido cedido a la revista por Enrique Bustamante y Ballivián, también escritor y amigo de Valdelomar. “La virgen de cera” apareció en el n.º 43 de *Ilustración Peruana* el 27 de julio de 1910.

resta valor a estos cuentos, que resultan interesantes en la medida que nos permiten apreciar cómo hay elementos del modernismo que primero imita, pero luego madura y compenetra con otras influencias e intereses, consiguiendo así los relatos que le han merecido un nombre entre los cuentistas peruanos del siglo xx.

Es necesario considerar un aspecto fundamental antes de adentrarnos en el estudio de estos cuentos. Quizá sea esta una cuestión casi de Perogrullo pero que, en el caso del autor que nos ocupa, no puede dejar de ser señalada. Se trata del hecho de que el modernismo, con todas sus variantes y tendencias fue, en lo esencial, un movimiento que se desarrolló en el género de la poesía¹⁸⁹. No significa esto que no surgieran importantes aportaciones en el ámbito de la prosa, de hecho, en los últimos años la crítica ha llevado a cabo una intensa labor de rescate y estudio del cuento y la crónica durante el modernismo. En este sentido, la mayoría de los críticos coinciden en señalar que si en la prosa los autores se decantaron por el cuento se debió a que este, por sus características genéricas, resultaba el molde más adecuado para poder trasladar a la prosa los presupuestos de la estética modernista¹⁹⁰.

Valdelomar era cuentista antes que poeta. A pesar de haber comenzado su andadura literaria publicando poemas, y aunque jamás renunció a la creación poética, es un hecho comúnmente aceptado que es en la prosa y, concretamente, en el cuento,

¹⁸⁹ Por ejemplo, Antonio Muñoz señala que “al analizar la narrativa modernista, siempre conviene tener presente que la vocación fundamental de aquellos escritores fue, ante todo, la poesía” (“Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista”, en Enrique Pupo-Walker (dir.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973, p. 51); y Seymour Menton afirma que “la mayoría de los modernistas se expresaron principalmente en verso” (*El cuento hispanoamericano: antología histórico-crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 81).

¹⁹⁰ En torno a la relación del poema y el cuento modernista, Enrique Pupo-Walker sostiene que “es un hecho establecido que el modernismo, en la prosa, prefirió la narración breve. El escritor modernista, sin pretenderlo quizá, impuso al relato las economías severas del lenguaje poético e hizo que el cuento gravitara hacia un foco capaz de producir la dilatación imaginativa que caracteriza al poema” (“Prólogo: notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano”, en Enrique Pupo-Walker (dir.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, op. cit., p.12); para Luis Leal “el cuento modernista se distingue del realista por su finalidad, que es la emoción lírica y no el elemento narrativo” (*Historia del cuento hispanoamericano*, México, Ediciones Andrea, 1971, p. 49); Oviedo observa que “el cuento modernista suele borrar las fronteras del género, asociándolo al poema en prosa” (*Antología crítica del cuento hispanoamericano: del romanticismo al criollismo (1830-1920)*, Madrid, Alianza, 1989, p.24); José Olivio y Carlos Javier Morales consideran que los modernistas “al ser poetas en su mayoría, [...] quisieron elevar la prosa al mismo rango de creatividad que el verso” (*La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 32); y Pedraza, finalmente, establece que el cuento “como género, permitía, en un reducido espacio y gracias a una amplia libertad estructural, la síntesis de los ideales estéticos y de los temas que preocupaban a los modernistas” (*Manual de literatura hispanoamericana III. Modernismo*, Pamplona, Cénlit Ediciones, 1998, p. 62).

donde el autor alcanza las cotas más altas de su creación literaria. Sin embargo, la calidad de su narrativa no se hace del todo patente en los “cuentos exóticos”, puesto que en ellos trata de imitar el modo en que los grandes autores del modernismo hicieron prosa; y ese modo de narrar no encajaba plenamente ni con su sensibilidad ni con su destreza literaria. Valdelomar no necesitaba trasladar sus habilidades como poeta al molde genérico del cuento, al contrario, era precisamente en el género narrativo donde él se movía con mayor agilidad. Por este motivo, los “cuentos exóticos” reflejan un carácter imitativo del cuento modernista canónico en sus rasgos más externos, como el tema exótico y un lenguaje recargado y preciosista. Una forma de expresión que, en el momento del modernismo, era el reflejo de un cambio de actitud ante el mundo que conllevaba un ansia genuina de renovación del lenguaje literario, pero que en Valdelomar no va más allá de la mera imitación. De hecho, los “cuentos exóticos” adolecen de una prosa ampulosa que acumula una serie de estampas líricas que no consiguen articularse en una estructura trabada y fluida que sí conseguirá, y con gran maestría, en otros momentos de su producción.

El modernismo trataba de plasmar, a través del lenguaje, una nueva sensibilidad. Rubén Darío en su artículo “El Modernismo” (1901) sostenía que “hoy no se hace modernismo –ni se ha hecho nunca– con simples juegos de palabras y de ritmos. Hoy los ritmos nuevos implican nuevas melodías que cantan en lo íntimo de cada poeta”¹⁹¹. En términos similares se expresaba Amado Nervo en 1907: “para auscultar estos latidos íntimos del Universo, así como también las íntimas pulsaciones de los nervios modernos, del alma de ahora, hemos necesitado nuevas palabras”¹⁹². Pedro Emilio Coll reconocía que “ha habido sin duda una revolución en la técnica: la prosa tiende a hacerse menos oratoria y más plástica, y el verso más sutil y sugestivo” y, continuaba, “esta evolución en la técnica es paralela a una evolución sentimental; a nuevos estados de alma, nuevas formas de expresión”¹⁹³. Más adelante, en el mismo

¹⁹¹ Rubén Darío, “El Modernismo” (1901), en Sonia Mattalía, *Modernidad y Fin de Siglo en Hispanoamérica*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, p. 97.

¹⁹² Amado Nervo, “El Modernismo” (1907), en Sonia Mattalía, *Modernidad y Fin de Siglo en Hispanoamérica*, op. cit., p. 140.

¹⁹³ Pedro Emilio Coll, “Decadentismo y americanismo” (1901), en Sonia Mattalía, *Modernidad y Fin de Siglo en Hispanoamérica*, op. cit., p. 123. Pedro Emilio Coll (Venezuela, 1872-1947) fue el fundador, junto a Luis Urbaneja Achepohl y Pedro César Domínic, de la revista *Cosmópolis*, plataforma desde la cual se dio a conocer el modernismo en Venezuela.

artículo, Coll aventuraba los cauces por los que, al menos en parte, discurriría la literatura hispanoamericana:

Existe también hoy una noble impaciencia por apresurar el advenimiento de lo que unos llaman “criollismo” y otros “americanismo”, es decir, la cristalización estética del alma americana y su objetivación por medio del arte. [...] Desde mi punto de observación, veo ya en nuestra literatura un “aire de familia” que la distingue no sólo de las literaturas exóticas, sino aun de la misma castellana. [...] Se diría que las ideas que vienen desde la vieja Europa al mundo nuevo, reciben aquí el bautismo de nuestra tierra y de nuestro sol, y que nuestro cerebro, al asimilárselas, las transforma y les da el sabor de la humanidad momentánea que representamos. El resto será labor del tiempo¹⁹⁴.

Y tiempo es, precisamente, lo que media entre Darío, Nervo o Coll y Valdelomar, y ese tiempo es el causante de que los “cuentos exóticos” no acaben de funcionar, puesto que son un ensayo de una literatura cuya motivación interna –la sensibilidad nueva del poeta modernista– ya había dejado de tener vigencia. Es en ese lapso temporal del que hablaba Coll en el que se dieron las coordenadas que hicieron surgir nuevos modos de expresión que, sin olvidar las enseñanzas formales del modernismo, se aventuraban hacia la definición de las literaturas nacionales y la consolidación de las identidades culturales de las distintas repúblicas americanas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.1. LA INFLUENCIA MODERNISTA

La primera cuestión a la que es necesario atender es el comienzo de ambos textos. En los dos casos asistimos a narraciones dentro de otra narración. “El palacio de hielo” comienza con un narrador en primera persona que nos cuenta su diálogo con otro personaje mientras ambos van en un tren camino a París. Durante el viaje, el narrador se ofrece a contar una historia y lo que cuenta es la leyenda de “El palacio de hielo”. En “La virgen de cera” también hay un narrador en primera persona que dialoga con

¹⁹⁴*Ibidem*, p. 124.

otro al que le cuenta una historia. Podríamos inferir incluso que se trata del mismo viaje y de los mismos personajes y, por tanto, que asistimos al mismo marco en ambos relatos. “El palacio de hielo” comienza con las siguientes palabras del narrador:

—¿Quieres un cuento oriental en el que pasen caravanas de fetiches sedientos, caballeros en arqueados dromedarios, hacia espejismos de plata líquida; o prefieres un cuento ruso de la Perspectiva Newski o de las desiertas estepas? O la famosa leyenda de Palacio de Hielo o un amor inédito de Catalina II...

Puedo contarte una escena florentina, un amor en góndola en Venecia, un motivo germano o un cuento turco. Si prefieres oirás una venganza a la vieja Bohemia, una crónica de Albión o una noche en el Molino Rojo ilustrada con Minués y Colombinas. (II, 33)

Como puede apreciarse, el narrador ofrece una amplia gama de temas, todos ellos exóticos para un lector latinoamericano, ambientados en Europa, en el Oriente o en Japón, e incluso en la antigüedad griega y romana. Al comienzo de “La virgen de cera” el narrador explica el motivo de la elección de estos temas:

—Los reyes son los espléndidos y los generosos. En sus cabezas triunfa el oro cincelado y en sus tronos ríen piedras de África. Ellos hacen magníficas nuestras narraciones. Tienen joyas, mujeres y esclavos. Favoritas del Cairo y lechos de mármol rosa. Ellos compran los cantos a los trovadores sentimentales y las graves máximas a los filósofos; la honorabilidad a los gentiles-hombres, la discreción a las damas y la fina condescendencia a los caballeros.

¡Hablemos de los reyes! Ellos hacen espléndidas nuestras narraciones y llenan de pompa nuestros pensamientos. ¡El oro y los reyes! (II, 37)

Parece bastante claro que, con estas palabras, Valdelomar estaba haciendo una declaración de intenciones, estaba posicionándose de acuerdo con una moda literaria y con una manera de hacer literatura: la modernista. Como hemos planteado, el modernismo llegó tardíamente a Perú y los jóvenes autores, sobre todo los vinculados a *Colónida*, se interesaron por sus aspectos novedosos, incluidos los relacionados con la personalidad de los escritores. Recordemos la apariencia dandy y la vida bohemia que llevó Valdelomar. De hecho, el personaje-narrador de “El palacio de hielo” y “La virgen de cera”, al final del primer relato, nos dice: “mi amigo se ha entristecido y mientras levanta el ventanillo del wagón para orientarse, yo me he puesto una nueva inyección de morfina. A media noche llegamos a París” (II, 36), quedando así

caracterizado como morfinómano, en consonancia con la imagen del bohemio del fin de siglo europeo.

Los escritores europeos por los que Valdelomar sentía tanta atracción eran precisamente los coetáneos de los grandes modernistas hispanoamericanos, que coincidieron en las actitudes decadentes y la vida bohemia. No es de extrañar, por tanto, que Valdelomar iniciara su camino en la literatura intentando imitar el estilo y las actitudes, los temas y el lenguaje del modernismo. No obstante, en sus “cuentos exóticos” parece necesitar declarar al lector sus intenciones, parece querer decirnos “voy a hacer modernismo” y eso, precisamente, es lo último que necesitaría decir un escritor modernista. Por tanto, vemos claramente ese desfase entre el modernismo y el momento en que escribió Valdelomar, quien necesitó en estos cuentos hacer explícito qué camino literario estaba tomando, y es que, probablemente, no se sentía en absoluto cómodo constreñido en un molde y unas fórmulas literarias cuyo momento ya había pasado.

Pese a todo lo dicho, no deben ser entendidos estos relatos como un fracaso, puesto que suponen la exploración de un cauce literario en el que, dado el contexto y la formación del autor, le era necesario adentrarse. Por otro lado, en estos dos relatos ya podemos apreciar, en algunos momentos, la calidad de su prosa y sobre todo su cuidado por la forma y el lenguaje, clara herencia modernista, que será constante en toda su obra. Además, y como veremos en capítulos posteriores, en numerosas ocasiones los elementos aprendidos del modernismo le servirán para lograr momentos narrativos de gran belleza.

En cualquier caso, lo que está claro es que los “cuentos exóticos” se sitúan deliberadamente en la senda del modernismo y, por tanto, hemos de leerlos atendiendo a algunos aspectos de dicha corriente literaria. Felipe Pedraza ofrece en su *Manual de literatura hispanoamericana* una caracterización general del cuento modernista que podemos tomar como punto de partida:

La presentación de un suceso simple, insignificante, anecdótico; la constante subjetividad del narrador y, como consecuencia, los apuntes líricos en la descripción de los personajes; el cosmopolitismo; la experiencia de presencias anormales o extrañas en el relato; y, en fin, la creación de un universo fantástico y

maravilloso claramente alejado de la tendencia positivista al uso, que anuncia ya la narración hispanoamericana de mediados del siglo XX¹⁹⁵.

El primero de los cuentos, titulado “El palacio de hielo” narra una leyenda según la cual la emperatriz Teodora de Rusia¹⁹⁶ mandó construir un palacio de hielo en las llanuras heladas del país y, una vez construido, se desplazó hasta allí con su corte. Durante la primera noche se organizó un banquete de manjares exquisitos, sonaba música de violines y los invitados, ebrios, se entregaron a una orgía desenfadada. Al amanecer, el palacio se había derretido con el sol y en el lugar donde yacían los amantes solo quedaba una “enorme mancha roja de sangre”. Según el narrador, nadie supo jamás cómo terminó la fiesta, y el pueblo ruso lloró durante días a su reina.

En el segundo de los relatos, “La virgen de cera”, el narrador comienza a contar la historia *in media res*, hablando de una aldea aterrorizada por la señora Indrah, que vivía en una villa y salía en procesión por las noches, acompañada de un misterioso séquito de supuestos vampiros. Una noche, un joven del pueblo contempló dicha procesión, lo que le llevó a enloquecer y morir poco después. A continuación, narra la historia del rey Míndor, cuyo reino estaba situado en los acantilados irlandeses. Este rey agasajaba con un suntuoso banquete a los peregrinos que llegaban a su castillo para después arrojarlos a un pozo y dejarlos enloquecer y morir de hambre hasta que, cada veinte días, se abrían unas compuertas y los peregrinos eran lanzados al mar. La conexión entre ambas historias consiste en que Indrah es en realidad la hija del rey Míndor que, en una ocasión, se había enamorado de uno de los peregrinos y había suplicado en vano por su vida. Desesperada al ver morir a su amado, Indrah mató al guardián de las compuertas y dejó que todo el castillo se inundara, acabando así con la vida de su padre. La princesa, seguida de una serie de peregrinos a los que había salvado con su acción, se refugió en el pueblo y cada noche salía en procesión. Tras la muerte del joven, los habitantes del pueblo decidieron asaltar la villa, pero en ella solo encontraron una suplantación de cera. Indrah había muerto años atrás, y era la

¹⁹⁵ Felipe Pedraza, *Manual de literatura hispanoamericana...*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁹⁶ Seguramente Valdelomar se inspiró para escribir este cuento en la figura de la emperatriz Teodora de Bizancio (500-548), esposa de Justiniano I, que tras haber sido actriz y prostituta durante años, logró enamorar al hijo del emperador Justino I y casarse con él, llegando así a convertirse en emperatriz.

estatua de cera lo que sus sirvientes seguían sacando en procesión cada noche por la aldea.

Si volvemos a la definición de Pedraza, podemos observar que ambos relatos se ajustan bastante bien: en los dos se crea un universo fantástico y maravilloso (las lejanas estepas siberianas, los acantilados irlandeses) con presencias extrañas (más evidentes en “La virgen de cera”), cosmopolitas, en tanto que se desarrollan en Europa, y narran un suceso simple, es decir, presentan un solo acontecimiento o línea argumental. La subjetividad del narrador y los apuntes líricos de que habla Pedraza constituyen un rasgo en el que también han incidido otros críticos como Antonio Muñoz, que señala “los comentarios del narrador, las exclamaciones retóricas y los paréntesis en que se inserta el diálogo entre narrador y lectores” que, según este crítico, “debilitan los lazos centrales de la narración”¹⁹⁷. Este rasgo se hace muy evidente en estos relatos ya que, al estar enmarcados en ese viaje, el lector asiste no solo a las aclaraciones realizadas por el narrador, sino también a las interrupciones y deducciones de su interlocutor. En este sentido, el narrador de la leyenda se convierte en *alter ego* del autor, mientras que el otro personaje lo será del lector implícito:

En su palacio de mármol, a muchas leguas, la diosa concibió el propósito de algo extraordinario.

—¿Quién era la diosa?...

—La Emperatriz Teodora —la de todas las Rusias—. Fue allá, en los lejanos días de la historia. Nadie lo recuerda y para saberlo habría sido necesario levantar a cien generaciones. La emperatriz reunió a su corte y le participó que daría un baile en un palacio de hielo en flor. (II, 33-34)

—¿Cuándo se hizo la suplantación?...

—Nadie lo sabe aún, mas cuando se viaja por los países del norte, fríos, secos y llenos de atalayas, los viejos refieren esta leyenda de la virgen de cera y el Míndor. (II, 42)

Antes hemos comentado el carácter particular de los cuentos modernistas, en cuanto a su derivación de la práctica poética de los autores. Para Muñoz, “esa organización poética del discurso narrativo a menudo se hace a expensas de la fábula”, lo que según el autor conduce “a la evasión contemplativa que se deleita en las texturas y el semblante de lo bello y lo exótico. Al configurarse así el lenguaje, la narración adquiere un carácter estático”; de este modo “a veces la escritura narrativa

¹⁹⁷ Antonio Muñoz, “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista”, art. cit., p. 53.

se fatiga con la sobrecarga de imágenes, evocaciones gráficas y cromáticas que llegan a parecernos un interminable juego de artificios decorativos”¹⁹⁸. En efecto, los “cuentos exóticos” adolecen de estos excesos descriptivos:

Construido ya, a mil metros dormía iluminado el blanco palacio. Perfiles de Bizancio, cariátides de leyenda, osos de hielo que sujetaban luces. Cristales biselados engastados en marcos de hielo. Las luces se multiplicaban en las prismas de la nieve y el aspecto todo era de un gran diamante, escapado de la corona del Zar y perdido en la blanca llanura hacia la que iba Teodora con su corte. (II, 34)

Muñoz relaciona esta falta de acción con el vínculo que une al relato y a la poesía en el modernismo, pues según él dicha falta de acción se debe a que “la narración pretende comunicar, como el poema, desde el aguijonazo intuitivo y no mediante una progresión detallada de incidentes encadenados”¹⁹⁹. Esta característica es claramente observable en “El palacio de hielo” donde apenas hay, de hecho, elemento narrativo. En “La virgen de cera” las acciones tienen mayor protagonismo y el hecho de empezar el cuento *in media res* denota un interés por la organización estructural, como consecuencia, en este relato son menos abundantes los excesos lírico-descriptivos.

Como sabemos, si hay algo que defina, en general, a la literatura modernista, es su extremada preocupación por la belleza y la perfección del lenguaje. Los relatos modernistas están plagados de descripciones plásticas que inciden en los colores y las formas sugerentes, en materiales lujosos como el mármol o el oro, ambientes parnasianos puestos de manifiesto a través de un léxico musical, sonoro, rico en aliteraciones y cultismos, símbolos y sinestesias. Elementos que pueden apreciarse en la prosa valdelomariana por ejemplo cuando define sinestésicamente a las rusas como “sinfonías de luz” y nos habla de “largas capas de pieles y de sedas que dejaban a la luz el tono rosa de los hombros; príncipes, militares, nobles y favoritos [...]. Encajes, luces y prismas” (II, 34), haciendo gala de un léxico cromático y enumerando profusamente una serie de materiales lujosos. Del mismo modo, en “La virgen de cera” nos dice que Indrah “tenía una transparencia opalina” y nos sorprende con frases como “los acompañantes con amplias capas oscuras / rumiaban sordamente sonatas incompresibles”, (II, 38) que podría perfectamente ser dividido en un par de

¹⁹⁸*Ibidem*, p. 56.

¹⁹⁹*Ibidem*, p. 61.

versos alejandrinos donde, además, se aprecia claramente la aliteración. Todos estos rasgos formales del modernismo respondieron, en su momento, a una nueva sensibilidad que despertaba en los artistas americanos del fin de siglo. En este sentido, según Olivio y Morales:

Lo que confiere carta de naturaleza a este nuevo lenguaje literario, lo que le otorga una profunda razón de ser y una vigencia imperecedera, es que tales recursos expresivos no se convocan en el texto a modo de simple ornato elegante y deleitoso. Todo lo contrario, al menos en los grandes representantes de este movimiento: estos nuevos instrumentos de expresividad artística se hacen auténticos por haber sido emanación natural de la visión del mundo y de la concepción poética que profesaban nuestros autores²⁰⁰.

Para estos críticos, esta nueva visión del mundo es herencia del romanticismo y radica en una modalidad analógica de pensamiento, según la cual se concibe toda la Creación como un “ser único, un alma única, cuyos elementos todos son análogos y concuerdan entre sí”²⁰¹. Para los escritores modernistas, entonces, la misión del escritor es la de “escuchar y dotar de forma verbal a la secreta unidad del cosmos”²⁰². Concepción heredada por Valdelomar y veremos en capítulos sucesivos, pero a la que en el fondo no obedecen los “cuentos exóticos”, que constituyen una imitación superficial de una literatura que el autor había leído y conocía bien. Para Valdelomar esta literatura no puede ser reflejo de una nueva concepción del mundo, porque esa concepción ya había sido instaurada antes de que él comenzara a escribir. Por ese motivo, en los “cuentos exóticos” el lenguaje empleado sí puede reducirse a una cuestión de ornato e imitación de modelos, como podemos comprobar gracias a las palabras del propio autor cuando, años más tarde y alcanzada ya cierta madurez literaria, reflexionaba acerca de la literatura peruana. Si bien Valdelomar mostraba en su concepción de la naturaleza y de la misión del artista el influjo modernista, el estilo y la técnica ya no revestían tanta importancia:

Como la misión del artista consiste en extraer de la Naturaleza la mayor cantidad de Belleza, y al alma, a la sustancia de la Naturaleza, sólo se puede llegar con la intuición, lo que menos importa en (sic) el método, la manera, la técnica, el estilo. La técnica sólo sirve al artista para poder expresarse, y ésta es una función

²⁰⁰ José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales, *La prosa modernistas hispanoamericana...*, op. cit., p. 33.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 14.

²⁰² *Ibidem*.

secundaria y social que no afecta para nada el proceso subjetivo del espíritu artístico. (IV, 548)

Para Valdelomar seguirán siendo fundamentales, igual que lo fueron en el modernismo, la originalidad y la individualidad del artista y, por tanto, su libertad de creación que radica en la sinceridad: “un artista –nos dice– deber ser, ante todo, sincero. A medida que el artista dice más la verdad, más se personaliza y más se diferencia de los otros” (*ibid.*). Y de hecho, será en sus momentos de mayor sinceridad, cuando rememore su infancia y su vida familiar, cuando alcance sus mayores logros literarios. Sin embargo, cuando llegemos a los “cuentos criollos” observaremos que a esa sencillez y originalidad subyace una concepción del arte y su relación con la naturaleza que tiene sus raíces más profundas en el modernismo, de modo que veremos siempre en Valdelomar la pervivencia de la influencia modernista.

Los “cuentos exóticos” presentan un segundo aspecto de análisis interesante, pues entran en el terreno de lo fantástico. Como se sabe, los relatos de corte fantástico alcanzaron gran desarrollo en el modernismo, bebiendo de influencias como Poe, Wilde y los simbolistas franceses, que poblaron sus relatos de personajes misteriosos y atmósferas inquietantes. Rasgos que se plasman también en la literatura de estos años en América Latina, donde tenemos ejemplos magistrales del propio Darío, Nervo o Clemente Palma, en el caso peruano. Esta faceta cala también en Valdelomar, como veremos a continuación. Además, las coordenadas de lo fantástico que pone en juego en estos relatos se irán desarrollando y seguirán siendo exploradas, en diferentes direcciones, en sucesivos momentos de su producción, por lo que nos encontramos ante una faceta sobre la que volveremos en capítulos sucesivos.

2.2. LA DIMENSIÓN FANTÁSTICA

Al tratar sobre la prosa modernista peruana, Estuardo Núñez distingue dos corrientes que confluyen en la prosa de ficción, “de un lado, la fantasía –conjugada con misterio o con humor–, un tanto poética, y de otro lado, el realismo, al comienzo un tanto idealizado” y señala que, finalmente, “ambas tendencias acabaron por confundirse”²⁰³. A esa “fantasía poética” corresponden los “cuentos exóticos”.

Ya hemos aludido en el apartado anterior al carácter de rebeldía y cambio de mentalidad que supuso el modernismo que, como recuerda Oviedo, “nace de una conciencia crítica de esas carencias del positivismo, y del impulso por *modernizar* las ideas, el pensamiento y la sensibilidad de los americanos”²⁰⁴. En gran medida, esta reacción contra el positivismo y el cientificismo burgués (cuyo correlato literario serían las corrientes realista y naturalista), se manifestó en el gusto de los autores por el ocultismo, lo esotérico, y todo aquello que podía constituir un desafío a los razonamientos científicos y las leyes naturales. Como explica Litvak:

Para los escritores de entonces, en su mayoría jóvenes y rebeldes, el deseo de cambiar de vida, de protestar contra la mentalidad positivista, de escapar a lo cotidiano banal, su intento de liberación completa, de revuelta contra las barreras de la razón, se plasmaron en esas formas de estética de lo extraño, lo fantástico, lo maravilloso²⁰⁵.

La autora habla del caso español, pero estas palabras son igualmente aplicables a Hispanoamérica. Como sugiere Marini-Palmieri al hablar de lo que él denomina “caracteres esotéricos” del modernismo, estos “no exigen ni iniciación ni práctica, sino cierta sensibilidad, cierta mentalidad específica” y considera que “en el filo de tal frontera se sitúa el poeta”²⁰⁶. Aníbal González Pérez corrobora esta idea cuando afirma que en los años en que Freud “echaba las bases de psicoanálisis con sus estudios de los sueños, las neurosis y los instintos, los modernistas

²⁰³ Estuardo Núñez, *La literatura peruana en el siglo xx (1900-1965)*, op. cit., p. 75.

²⁰⁴ José Miguel Oviedo *Antología crítica del cuento hispanoamericano...*, op. cit., p. 22.

²⁰⁵ Lily Litvak, “Lo fantástico en la literatura de fin de siglo”, en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, p. 104.

²⁰⁶ Enrique Marini-Palmieri, “Prefacio” en *El modernismo literario hispanoamericano. Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1989, pp. 23-24.

hispanoamericanos escribían cuentos que enfocaban insistentemente los sueños, las fantasías y la conducta aberrante”²⁰⁷.

Conducta aberrante era, sin duda, la orgía en el hielo que organiza la zarina rusa; las misteriosas procesiones nocturnas de Indrah revisten un carácter esotérico, puesto que nadie sabe a ciencia cierta quiénes o qué son sus acompañantes, y cualquiera que las presencia enloquece y muere. Así pues, al exotismo de estos dos cuentos se suma su carácter fantástico, en consonancia con las prácticas prohibidas tan de moda entre los decadentistas de fin y de siglo y el estudio de los instintos. Además, se desprende de estos relatos un marcado erotismo, sobre todo en “El palacio de hielo”. Podemos entonces relacionar estos cuentos con lo que Litvak denomina la “temática de la decadencia” que, según la autora, “permitía al fin de siglo expresar varias de sus obsesiones. [...] nostalgia y deseo, atracción y terror, la belleza de las seducciones misteriosas pero temibles y crueles, el placer masoquista de la autodestrucción”²⁰⁸. Y en este sentido cobra especial relevancia la figura de la mujer:

La figura femenina en particular se yergue como un doble signo de alienación para el hombre, como mujer y como pagana, como imagen compleja de erotismo, figura nocturna de la tentación, la pecadora, la hechicera lúbrica y asesina, que destruye los valores tradicionales que separan netamente los absolutos del bien y del mal²⁰⁹.

Resulta interesante observar que, de entre todos los cuentos de Valdelomar, los únicos en los que el papel de un personaje femenino es relevante son aquellos de temática fantástica, donde las leyes de la naturaleza resultan transgredidas por un hecho inexplicable o misterioso²¹⁰. También en los “cuentos exóticos” es una mujer quien, dejándose llevar por sus instintos, por sus deseos sexuales (en “El palacio de hielo”) o románticos (en “La virgen de cera”) desencadena los acontecimientos que desembocan en una tragedia que, además, carece de explicación racional. Por tanto,

²⁰⁷ Aníbal González Pérez, “Crónica y cuento en el modernismo”, en Enrique Pupo-Walker (coord.), *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1995, p. 161. Como veremos en el último capítulo de esta tesis, la influencia de Freud se manifestará claramente en Valdelomar en el relato de corte vanguardista “La tragedia en una redoma”.

²⁰⁸ Lily Litvak, “Temática de la decadencia en la literatura española de fines del siglo XIX: 1880-1913”, en *España 1900... op. cit.*, p. 256.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 256.

²¹⁰ Pensemos por ejemplo en “Los ojos de Judas”, “El buque negro” o “El Hipocampo de oro”, que estudiaremos en capítulos posteriores.

vemos en estos cuentos claros indicios que los vinculan a la literatura de tipo fantástico, que estaba en boga por estos años.

Por otra parte, y desde el punto de vista de la teoría literaria, Oscar Hahn ofrece una explicación de cómo el cuento modernista desemboca en el relato fantástico, de nuevo en estrecha relación con el predominio de la poesía durante el modernismo:

Conscientes de que el cuento hispanoamericano no alcanza aún ni excelencia ni popularidad, y de que se vive en pleno auge de la poesía, los narradores proceden a “prestigiar” sus escritos mediante fórmulas verbales (algunas ya lexicalizadas), provenientes de la lírica. Paradojalmente, por este camino desembocan a veces en lo fantástico, cuando aquello que al principio tiene un sentido figurado, se literaliza y se convierte en acontecimiento insólito²¹¹.

Ese desplazamiento de un sentido figurado a uno literal se plasma en “El palacio de hielo”. Al leer el título y el principio del relato, el lector tiende a inferir que el palacio “de hielo” ha de ser una suerte de metáfora parnasiana que, en realidad, se refiere a algún otro material; sin embargo después constatamos que, en efecto, el edificio es de hielo y es su derretimiento lo que provoca la catástrofe.

Hahn rastrea en la “Introducción” a este mismo trabajo la presencia de lo mítico, lo misterioso y legendario que subyace a la literatura latinoamericana desde sus primeras manifestaciones en la crónica de Indias, ya que desde un primer momento se conjugan los elementos mágico-telúricos de las culturas precolombinas con los mitos bíblicos y paganos occidentales que los primeros conquistadores proyectan sobre las desconocidas tierras del nuevo mundo²¹².

En el caso concreto de la literatura peruana, resulta especialmente esclarecedor el artículo de Juana Martínez Gómez titulado “Intrusismos fantásticos en el cuento peruano”. La autora comienza señalando el “valor testimonial de la narrativa peruana y su adhesión a un compromiso explícito con la realidad”²¹³, para luego trazar un

²¹¹ Oscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, México D.F., PREMIA, 1982 [1978], p. 85.

²¹² Cfr. *Ibidem*, pp. 11-14. Hahn recuerda en este sentido las palabras de Rubén Darío en su relato “La Larva”: “Yo nací en un país en donde, como en casi toda América, se practicaba la hechicería y los brujos se comunicaban con lo invisible. Lo misterioso autóctono no desapareció con la llegada de los conquistadores. Antes bien, en la colonia aumentó, con el catolicismo, el uso de evocar las fuerzas extrañas, el demonismo, el mal de ojo”. (Rubén Darío, *Verónica y otros cuentos fantásticos*, prólogo y selección de José Olivio Jiménez, Madrid, Alianza, 1995, p. 41)

²¹³ Juana Martínez Gómez, “Intrusismos fantásticos en el cuento peruano”, en Enriqueta Morrillas Ventura, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Ediciones Siruela, 1991, p. 145.

recorrido general de las manifestaciones de lo fantástico en la literatura peruana del siglo xx. La autora sitúa los inicios del cuento fantástico peruano precisamente en el modernismo con los *Cuentos malévolos* (1904) de Clemente Palma, y explica que el género se desarrolla muy débilmente a través de las “incursiones esporádicas de autores no tenidos ciertamente por narradores fantásticos. Tal es el caso de Abraham Valdelomar y Ventura García Calderón y, sobre todo, de César Vallejo”²¹⁴:

A partir de Clemente Palma, el desarrollo de la expresión fantástica en el Perú vendrá impulsado por la paulatina y tardía entrada del país en la modernidad. Los escritores inmediatamente subsiguientes, que también insertan lo fantástico de forma eventual en sus escritos de carácter realista, avanzan sólo levemente hacia una expresión de la conciencia moderna. Estas primeras incursiones de la modalidad fantástica coinciden con un momento de renovación literaria promovido por “la generación Colónida”. [...] La revista *Colónida*, dirigida por Abraham Valdelomar [...] creó un ambiente propicio a la innovación y la libertad en el cual el relato fantástico pudo encontrar un marco adecuado para su expresión²¹⁵.

Antes de la apertura de horizontes que supuso *Colónida* para los escritores y lectores peruanos, Valdelomar ya había puesto en práctica, como demuestran los “cuentos exóticos”, sus primeros intentos de hacer literatura fantástica. Habitualmente estos relatos han pasado desapercibidos para la crítica. En su edición de las *Obras completas* de Valdelomar, Silva-Santisteban se limita a comentar que “al igual que sus primeros poemas, acusan una marcada influencia modernista y se caracterizan por su amaneramiento, fantasía exótica e imprecisión geográfica”²¹⁶. Luis Alberto Sánchez, en su detallado estudio de la vida y obra de Valdelomar dedica apenas una línea a “La virgen de cera” al que califica de “fantasía exótica y macabra”²¹⁷.

Sin embargo, en esta “fantasía exótica y macabra” de “marcada influencia modernista”, se reúnen una serie de aspectos que sitúan a estos dos relatos en las coordenadas de la literatura fantástica que empezaba a cultivarse por estos años. Valdelomar permeabiliza también esta veta del Modernismo y, al igual que otros elementos de la literatura modernista, lo fantástico será reelaborado y

²¹⁴*Ibidem*, p. 147.

²¹⁵*Ibidem*.

²¹⁶ Ricardo Silva-Santisteban, “Notas bibliográficas sobre la narrativa”, en Abraham Valdelomar, *Obras completas*, *op. cit.*, p. 12.

²¹⁷ Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, *op. cit.*, p. 64.

reformulado posteriormente. De este modo, también en el cultivo de la literatura fantástica podemos apreciar en Valdelomar la evidente influencia modernista, también en lo fantástico imitará los relatos rubendarianos y de otros autores hispanoamericanos, y también lo fantástico será conservado por el autor en los años sucesivos, como se verá en los siguientes capítulos.

Hemos establecido hasta aquí, en este apartado, la relación entre el modernismo y los inicios de la literatura fantástica como una reacción contra los valores –estéticos, pero también morales– de la burguesía finisecular. Hemos señalado también algunos aspectos de los “cuentos exóticos” que nos permiten vincularlos a esta corriente de lo fantástico que se desarrolla por estos años. Sin embargo, para profundizar en este análisis y esclarecer hasta qué punto los “cuentos exóticos” se ajustan a los moldes de la literatura fantástica, resulta imprescindible atender a algunos trabajos señeros en este campo de estudio.

No se puede abordar el ámbito de lo fantástico sin acudir a los dos trabajos que sientan las bases del estudio de la literatura fantástica: *Introduction à la littérature fantastique* (1970) de Tzvetan Todorov y *Le récit fantastique* (1974) de Irène Bessière. Todorov estableció en su trabajo una clara diferenciación entre lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño. Para él, un relato fantástico es aquel en el que prevalece la “vacilación”, es decir, aquel en el que el personaje experimenta unos sucesos para los que no encuentra una explicación; tanto el personaje como el lector implícito del relato deben ser incapaces de explicar, al final, si lo que han experimentado/leído ha sucedido en realidad –puede explicarse de forma racional– o contraviene de forma inexplicable las leyes de la naturaleza. En ambos extremos de lo fantástico así entendido se sitúan lo maravilloso –en el momento en que se admiten nuevas leyes que permiten explicar el suceso– y lo extraño –si lo ocurrido puede explicarse razonablemente según las leyes naturales conocidas–²¹⁸. En cualquier caso, el elemento definitorio de lo fantástico es esa “vacilación” o “ambigüedad”.

Por su parte, Irène Bessière sostiene que “lo maravilloso es el lugar de lo universal, lo fantástico es el de lo singular en el sentido jurídico. Todo acontecimiento,

²¹⁸ Cfr. Tzvetan Todorov, “Lo extraño y lo maravilloso”, en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2001, p. 65.

en este tipo de relatos, es una excepción”²¹⁹. También encontramos en esta autora la idea de “vacilación” o “ambigüedad”, con algunos matices y formulada en términos de “incertidumbre”: “el relato fantástico une la incertidumbre con la convicción de que un saber es posible: sólo es necesario ser capaz de adquirirlo. El caso existe por la incapacidad del protagonista de resolver la adivinanza”²²⁰.

Si bien es cierto que las teorías de Todorov y Bessière han sido ampliamente superadas, también es cierto que la gran mayoría de las aproximaciones posteriores a la literatura fantástica han partido de esas nociones de “vacilación” o “incertidumbre” y de la oposición básica entre lo fantástico y lo maravilloso. Así, Rosalba Campra habla de una “frustración de expectativas” del lector, incapaz de saber o, al menos, verificar, lo que ha sucedido²²¹. Esta frustración lleva a la autora a plantear la noción de “frontera” entendida como “límite infranqueable para el ser humano”²²². Por su parte, Jean Bellemin-Noël habla del “proceso según el cual un relato se muestra de tal manera que al final no se sabe qué explicación dar a los acontecimientos presentados”²²³.

En el caso de los “cuentos exóticos”, nos encontramos con una circunstancia un tanto especial. En ambos casos, aunque en mayor medida en “La virgen de cera”, existe un factor misterioso: en el primer cuento no sabemos si fueron los lobos u otra causa la que llevó a la muerte de la zarina y su corte; en el segundo, quedan varias incógnitas sin resolver, como si los siervos de Indrah son o no vampiros, cuándo había muerto la princesa y, sobre todo, por qué la gente enloquece y muere tras ser testigos de su procesión nocturna por las calles del pueblo. Sin embargo, el marco narrativo en el que los cuentos se insertan cancela esa “vacilación” de que hablan los críticos, ya que el lector sabe que asiste a la narración de una “leyenda” (calificada como tal por el narrador) y, por tanto, la historia de la zarina de Rusia y la de la princesa Indrah se alejan de la realidad del lector.

²¹⁹ Irène Bessière, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, op. cit., p. 93.

²²⁰ *Ibidem*, p. 100.

²²¹ Cfr. Rosalba Campra, “Silencios del texto en la literatura fantástica”, en Enriqueta Morrillas Ventura, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit., p. 51.

²²² Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, op. cit., p. 161.

²²³ Jean Bellemin-Noël, “Notas sobre lo fantástico (textos de Thèophile Gautier)”, en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, op. cit., p. 108.

Sin embargo, el narrador, aunque alude a sus historias como “leyendas” hace algunos comentarios que incitan a su interlocutor a creer que lo que cuenta tiene un fundamento de verdad. En “El palacio de hielo” afirma que es una historia que nadie recuerda porque pasó hace mucho tiempo e insiste en que “su pueblo lloró mucho y aunque nunca supo cómo terminó aquella fiesta, se imaginó algo de la historia” (II, 35). Y “La virgen de cera” termina con las siguientes palabras:

—Cuando se viaja por los países del norte, fríos, secos y llenos de atalayas, los viejos refieren esta leyenda de la virgen de cera y el rey Míndor.

Da mucha melancolía viajar por los países del norte. Tienen leyendas muy tristes y –Europa no lo sabe– en las rocas abruptas y abandonadas, viven aún de esos reyes. (II, 42)

Por tanto, parece que en el universo creado por la narración, tanto en los personajes de las leyendas como en los que las escuchan en el marco narrativo, persiste esa “vacilación”. Los personajes de las leyendas no pueden hallar una explicación para los hechos; en los personajes que dialogan en el marco narrativo, persiste la incertidumbre de si lo referido pudo realmente haber ocurrido. Pero en cualquier caso, el lector de los relatos entiende las historias como “leyendas” desde el primer momento y, por tanto, acepta todo aquello que ocurra en el mundo imaginario creado por esa leyenda. En este sentido, los “cuentos exóticos” estarían más cerca del concepto de lo maravilloso que del de lo fantástico según Todorov; de hecho, entrarían a formar parte sin problemas de lo que este autor ha denominado “maravilloso exótico” donde “se relatan acontecimientos sobrenaturales sin presentarlos como tales; se supone que el receptor implícito de los cuentos no conoce las regiones en las que se desarrollan los acontecimientos; por consiguiente, no hay motivo para ponerlos en duda”²²⁴.

Existe otro aspecto en el que la mayoría de los críticos parecen coincidir: lo fantástico como idea de transgresión de un orden natural, de lo que comúnmente aceptamos como “normal”, de lo que, convencionalmente, asumimos como real. En palabras de Bessièrre:

Ambivalente, contradictorio, ambiguo, el relato fantástico es esencialmente paradójico. Se constituye sobre el reconocimiento de la alteridad absoluta, a la

²²⁴ Tzvetan Todorov, “Lo extraño y lo maravilloso”, art. cit., pp. 78-79.

cual presupone una racionalidad original, “otra” justamente. Más que de una derrota de la razón, extrae su argumento de la alianza de la razón con lo que ésta habitualmente rechaza²²⁵.

En la misma línea, David Roas considera que el género fantástico no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural, que es “aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes”²²⁶. Susana Reisz, por su parte, se refiere al elemento fantástico del relato como un “maravilloso súbitamente improbable” que debe reunir dos condiciones: estar en contradicción con cualquiera de las leyes lógicas, naturales, sociales, psicológicas, etc. que integran lo natural –la realidad–; y no dejarse reducir a un *prv* (“posible según lo relativamente verosímil”) codificado por los sistemas teológicos y las creencias religiosas²²⁷. Este planteamiento de lo fantástico como una súbita incursión de lo sobrenatural en la realidad implica que, “para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad”²²⁸. Y Rosalba Campra, siguiendo a Roland Barthes, considera que “es posible encontrar en los textos narrativos secuencias –esencialmente descriptivas– que no desempeñan ninguna finalidad en el ámbito de la acción, sino que tienen un objetivo estético, o bien [...] el de crear la ilusión de lo real”²²⁹.

Es precisamente en este aspecto en el que los “cuentos exóticos” se distancian definitivamente de lo fantástico, debido, principalmente, a que aparecen integrados en ese marco narrativo dentro del cual ambas historias son presentadas como “leyendas”²³⁰. A partir del momento en el que el lector topa con esa palabra, asume que la historia que se le va a presentar entra en el terreno de lo maravilloso, de lo imaginario e irreal, incluso a pesar de que los hechos puedan tener una mínima base de verdad.

²²⁵ Irène Bessière, “El relato fantástico...”, art. cit., p. 98.

²²⁶ David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, op. cit., p. 8.

²²⁷ Cfr. Susana Reisz, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, op. cit., p.196.

²²⁸ David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, art. cit., p. 8.

²²⁹ Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, op. cit., p. 175.

²³⁰ Resulta esclarecedor, en este sentido, recurrir a la definición de “leyenda” que ofrece el DRAE en su cuarta acepción: “relación de sucesos que tienen más de tradicionales o maravillosos que de históricos o verdaderos”.

No obstante, el hecho de que los “cuentos exóticos” no puedan ser considerados fantásticos en el sentido canónico del término, no implica que no compartan ciertos rasgos del género, rasgos que serán desarrollados por Valdelomar hasta alcanzar momentos de gran maestría, como sucede, por ejemplo, en el caso de “Finis desolatrix veritae” (publicado en 1916), cuento magistral y ya muy cercano a la narrativa fantástica moderna, del que se ocupará el séptimo capítulo de esta tesis.

En cualquier caso, el hecho de que no se dé en los “cuentos exóticos” la transgresión de la realidad planteada por los críticos no los desvincula totalmente del género fantástico. Como ya hemos apuntado, la “vacilación” o “incertidumbre” existe en tanto en cuanto consideramos los cuentos dentro de su marco narrativo y, además, estos dos relatos comparten con la narrativa fantástica algunos otros rasgos señalados por la crítica. En primer lugar, y estrechamente relacionada con la noción de lo inexplicable, Campra repasa en la importancia del silencio:

—Existen [...] silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada como una carencia por parte del lector, y que estructuran el cuento en sus características genéricas. Este es el tipo de silencio que encontramos en el cuento fantástico: un silencio cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado. El sistema prevé la interrupción del proceso comunicativo como condición de su existencia: el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad. [...] En lo fantástico [...], el silencio dibuja espacios de zozobra: lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos²³¹.

Estos efectos de silencio son utilizados por Valdelomar, en los “cuentos exóticos”, todavía de una manera muy rudimentaria, sirviéndose el autor de puntos suspensivos, como sucede al final de “El palacio de hielo”:

El Sol, a la hora máxima, anunció el día y en el sitio del palacio sólo había una enorme mancha roja de sangre profanando la blancura de las pieles y ahogando las anémonas y los crisantemos...

-... ¿los lobos?

-Sí... tal vez los lobos. La emperatriz era muy linda... (II, 35)

o como en “La virgen de cera”, articulando todo el relato mediante un sistema de preguntas y respuestas entre el narrador y su interlocutor, de modo que queda

²³¹ Rosalba Campra, “Silencios del texto en la literatura fantástica”, art. cit. p. 52.

patente ese silencio que “no puede ser llenado” cuando el narrador es incapaz de responder a alguna de las preguntas:

-¿Era el cadáver de Indrah?

—No. Era una suplantación hecha en cera. Indrah había muerto *seguramente* y aquellos hombres, en honor a ella, hicieronla vivir en aquel bloc modelado, que, como a Indrah misma, sacaban de paseo todas las noches, a través de la aldea.

—¿Cuándo se hizo la suplantación?...

—Nadie lo sabe aún. (II, 42. La cursiva es mía.)

Observa además Campra que, en numerosas ocasiones, “el silencio aparece tematizado como oscuridad”²³². En ambos relatos de Valdelomar, el suceso misterioso tiene lugar durante la noche: tanto la muerte de los cortesanos del palacio de hielo como las muertes de aquellos que presencian el paseo de Indrah suceden en la oscuridad de la noche y son los dos sucesos que quedan sin explicación alguna al final de los relatos.

Otra de las nociones que inevitablemente circula en torno al relato fantástico es la de “miedo” o, como matiza David Roas, “inquietud”; para este autor “la transgresión que provoca lo fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo, genera ineludiblemente una impresión terrorífica tanto en los personajes como en el lector”²³³. En el caso de los “cuentos exóticos”, de nuevo como consecuencia del marco narrativo, esta “inquietud” puede ser experimentada por el oyente de la historia, incluso por el narrador, pero no por el lector que entiende los hechos contados como parte de una leyenda, por lo que su capacidad de veracidad se ve mermada y, por tanto, también su capacidad para provocar emociones o reacciones en el lector.

En definitiva, los “cuentos exóticos” de Valdelomar participan de una vertiente del modernismo, aquella que, en oposición al cientificismo y al positivismo de la época, intenta unos relatos donde un suceso inexplicable altera la realidad conocida. Independientemente de que estos relatos se sitúen más en el terreno de lo maravilloso que en el de lo fantástico, lo que es evidente es que en ellos se dan ya

²³²*Ibidem*.

²³³ David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, art. cit., p. 30.

algunas características que los convierten en un primer paso hacia esa vertiente fantástica de la literatura.

Vertiente fantástica que, como decíamos antes, adquiere gran desarrollo en el modernismo. En este sentido, resulta especialmente operativa la distinción que hace Luis Sáinz de Medrano, que propone tres variantes del cuento fantástico modernista: el “puramente lírico”, el que implica una “reflexión social” y el que “incorpora elementos del discurso científico o pseudocientífico”. Es claro que los “cuentos exóticos” pertenecen al primer grupo que, según el crítico, “no necesitan comprometerse con verosimilitud alguna, sugieren, simplemente, belleza”²³⁴. Por tanto, el carácter lírico-poético y la vinculación del cuento modernista con la poesía repercuten también en los cuentos en los que los autores abordan cuestiones sobrenaturales y fantásticas, de ahí, quizá, que el primer intento de literatura fantástica de Valdelomar fuera perfilado dentro de un molde cercano al modernismo para, más adelante, desarrollarlo en otro tipo de cuentos.

El estudio de los “cuentos exóticos” nos ha permitido establecer que los inicios literarios de Valdelomar se dieron en las coordenadas de la literatura modernista y de corte fantástico. Ahora bien, como también hemos podido comprobar, en estos relatos se refleja el desfase inevitable entre el autor y una literatura que ya no pertenece a su tiempo, y de ello resultan dos relatos poco maduros y que están muy lejos de la calidad literaria alcanzada por Valdelomar en otros momentos de su trayectoria literaria. Sin embargo, el análisis llevado a cabo en este capítulo nos ha llevado a detectar dos de las principales influencias sobre las que se asienta la narrativa valdelomariana: el modernismo y lo fantástico. En adelante, veremos cómo la literatura modernista proveyó al autor de técnicas y estrategias narrativas que él supo aprovechar, transformar y dotar de originalidad. De la misma manera, siguió cultivando lo fantástico en sus relatos, hasta lograr composiciones de gran maestría en este terreno.

Es importante desde este momento tener en mente que los “cuentos exóticos” prefiguran muchas facetas de lo que será la mejor narrativa del autor porque, como planteamos en la introducción a este trabajo, a menudo se ha argüido que, en conjunto, la obra de Valdelomar es heterogénea y variada, difícil de ordenar. Sin

²³⁴ Luis Sáinz de Medrano, “Cien años de literatura fantástica”, en Enriqueta Morrilas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit., pp. 18-19.

embargo, hemos podido comprobar que, ya desde sus inicios, hay algunos aspectos que permanecen constantes en la narrativa del autor, como podremos comprobar en los siguientes capítulos.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3. PERSPECTIVAS URBANAS: DE LA DECADENCIA FINISECULAR A UNA MODERNIZACIÓN CONFLICTIVA

Coetáneas de los “cuentos exóticos” son las dos únicas novelas que escribió Valdelomar: *La ciudad muerta* y *La ciudad de los tísicos*²³⁵. Se trata de dos novelas breves claramente emparentadas con los “cuentos exóticos” en tanto que obras de juventud herederas directas del modernismo. Junto al influjo modernista, podemos apreciar además la influencia de la literatura finisecular europea, especialmente la francesa. Sin embargo, mientras que los “cuentos exóticos” calcan los ambientes lejanos y remotos típicos del modernismo, en estas novelas Valdelomar vuelve su mirada al Perú, puesto que sitúa ambos textos en la Lima de principios del siglo xx. En este sentido, podemos observar la voluntad del autor de instalarse en la tradición literaria peruana, que ha dado cabida a la imagen de la capital desde su misma fundación, con los primeros documentos literarios coloniales.

Como es bien sabido, durante el siglo xix los efectos de la revolución industrial conllevaron la modificación de los escenarios urbanos europeos y, a partir de las últimas décadas del siglo, también las ciudades latinoamericanas se vieron afectadas por esta oleada modernizadora. Estos cambios despertaron, como no podía ser de otro modo, la atención de los artistas:

²³⁵ Ambas novelas fueron publicadas por entregas, en forma de folletín: *La ciudad muerta* apareció en cinco números de la revista *Ilustración peruana* (números 80, 81, 82, 83 y 85), entre el 12 de abril y el 17 de mayo de 1911; *La ciudad de los tísicos* fue publicada por la revista *Variedades* en trece números (175-185), entre el 24 de junio y el 16 de septiembre de 1911 (Cfr. Abraham Valdelomar, *Obras completas*, edición, prólogo, cronología, iconografía y notas de Ricardo Silva-Santisteban, II, pp. 13-14).

Ciertamente los lugares son espacios, pero sus connotaciones espaciales, que pueden ampliarse y enriquecerse o minimizarse e incluso desaparecer, forman parte de una dialéctica más compleja que va desarrollándose y evolucionando con el tiempo, y en la que la literatura tiene muchas veces un considerable papel mitificador o desmitificador. Con frecuencia, la literatura ha marcado algunas ciudades con unos rasgos selectivos determinantes, que a menudo se han convertido en tópicos [...]. Los lugares urbanos como espacios totalizantes, constelados, a su vez, de espacios menores interconectados entre sí, pueden ofrecer y han ofrecido a los artistas un sinnúmero de escenarios para desarrollar sus capacidades expresivas²³⁶.

Con estas novelas, Valdelomar configura una representación de Lima que penetra en los terrenos de la literatura fantástica y se tiñe de erotismo decadentista al modo de la literatura finisecular francesa. Esto no significa que la Lima de las dos novelas valdelomarianas se torne irreconocible o, lo que es lo mismo, se nos antoje “poco verdadera”. Como bien explica Ana María Gazzolo:

Las ciudades en la literatura pueden construirse a partir de un modelo de la realidad, pero son visiones [...] transformadas por una mirada que selecciona e interpreta. No son, por ello, mentira, son el lugar necesario, escenarios donde los personajes transitan o los sucesos ocurren, entidades significativas ellas mismas, espacios de una sensibilidad. Fantásticas o realistas, son posibles en el universo creado²³⁷.

Valdelomar recrea en estas novelas una ciudad imaginada, inmersa en un ambiente decadente y fantasmagórico que, sin embargo, no impide al lector reconocer en ella a Lima. Pero no es esta la única visión urbana que consigna el autor. Durante su estancia en la capital italiana, Valdelomar escribirá la serie “Crónicas de Roma”, donde muestra una conciencia moderna de los cambios que las innovaciones industriales están provocando en la ciudad de los césares. Tras su regreso a Perú, empieza a colaborar con varios diarios de la capital con diversas series de crónicas de temática dispar, entre las cuales “La ciudad sentimental” (1917-1918) y “La ciudad interesante y fantástica” (1915-1917) tienen por objeto contar la ciudad. Lima cobra absoluto protagonismo en estas crónicas, en las que los espacios ciudadanos y sus habitantes son retratados con una maestría y un sentido del humor crítico

²³⁶ Juan F. Villar Dégano, “Ciudades malditas y transgresión”, *Revista de Filología Románica*, anejo VI, 2008, p. 60.

²³⁷ Ana María Gazzolo, “Lima imaginaria”, *Puente. Ingeniería. Sociedad. Cultura.*, año V, n.º 18, set. 2010, p. 44.

profundamente innovador en el periodismo peruano, que inaugura una nueva visión de la Lima moderna.

Conviene ahora detenernos para precisar el porqué de la inclusión de estas crónicas que, al fin y al cabo pertenecen al género periodístico y no al narrativo, en este capítulo. Para ello resulta necesario hacer un inciso y contemplar el contexto político y económico de estos años, al que ya hemos aludido en el capítulo primero, cuando tiene lugar un proceso de modernización que afecta sobre todo al crecimiento y desarrollo de las ciudades y que desencadena una serie de vertiginosos cambios sociales.

En estas circunstancias, se da en el terreno cultural un “efecto de aceleración” que posibilita “el desarrollo del periodismo, el nacimiento de la producción editorial, de las revistas literarias y, también, las dirigidas al público medio y el comienzo de una circulación de valores culturales”²³⁸. Es en estos años también cuando los escritores se profesionalizan definitivamente, la mayoría de los escritores del fin de siglo ejercerán como periodistas y contribuirán al desarrollo del género cronístico, de modo que la crónica se constituirá en “la piedra de toque, o acaso la piedra angular, de la prosa modernista en su conjunto”²³⁹.

La crónica se configura entonces como un género híbrido ya que, como señalan José Olivio Jiménez y Antonio R. de la Campa, los modernistas manifiestan en sus crónicas la misma “voluntad de estilo” y “disposición de sensibilidad y espíritu de época” que en el resto de su producción, lo que hace que estos textos constituyan un género difícil de delimitar: “[la crónica] colinda con muchas manifestaciones en prosa vecinas: el ensayo, la crítica, el relato, el apunte descriptivo, el poema en prosa. O mejor sería decir: se aprovecha ocasionalmente de ellas, o deriva sin acaso quererlo el autor en cualquiera de esas modalidades”²⁴⁰.

Las crónicas de Valdelomar responden a este modelo de crónica modernista. Valdelomar vivió del periodismo durante la mayor parte de su vida y de hecho el volumen textual que suponen sus crónicas, artículos y ensayos publicados en prensa sobrepasa con mucho el de su prosa narrativa. Además los modernistas

²³⁸Sonia Mattalía, “Estética romántica / estética modernista...”, art. cit., p. 62.

²³⁹Anibal González Pérez, “Crónica y cuento en el modernismo”, en Enrique Pupo-Walker (coord.), *El cuento hispanoamericano, op. cit.*, p. 155.

²⁴⁰“Un género modernista: la crónica”, en José Olivio Jiménez y Antonio R. de la Campa, *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1976, p. 26.

“aprovecharán la vaguedad genérica de la crónica para insertar textos puramente ficcionales dentro del espacio que les brindaba el periodismo”²⁴¹. Muchas de las crónicas de Valdelomar narran una anécdota, incluyen diálogos o contienen estampas descriptivas que les confieren un alto grado de narratividad. Entendiendo entonces la crónica a partir de su esencial hibridez, su estudio nos aporta datos fundamentales para entender la visión urbana que el autor despliega en su obra como mostrará la segunda parte de este capítulo.

Por último, atenderemos también aquí al texto “Historia de una vida documentada y trunca”. Ricardo Silva-Santisteban lo considera como un cuento, al que califica de humorístico, a pesar de que permanece incompleto y de que apareció publicado en diferentes periódicos entre los años 1915 y 1916. En cualquier caso, tratar este texto en calidad de cuento es un acierto, ya que pese a que tan solo narra algunos capítulos inconexos de las memorias de un tal Garatúa, podemos apreciar entre ellos un hilo argumental. “Historia de una vida documentada y trunca” es coetáneo de las series de crónicas “La ciudad sentimental” y “La ciudad interesante y fantástica” y está claramente emparentado con ellas, no solo por ocuparse de la vida limeña como tema fundamental, sino también porque está escrito en el mismo tono satírico y humorístico.

Estos breves episodios inconexos muestran además una voluntad clara de Valdelomar de relatar Lima en su literatura, no solo como tema de sus crónicas, sino también en textos de mayor entidad como el cuento. Pero sobre todo “Historia de una vida documentada y trunca” nos muestra a un Valdelomar que, en su intento de captar la ciudad, va mucho más allá de esa visión decadente impregnada de los modelos finiseculares europeos presente en sus primeras novelas, para llegar a captar la esencia de la ciudad contemporánea. Y en este sentido adelanta muchos de los aspectos que estarán presentes en las figuraciones de la capital que aparecerán en la literatura peruana moderna:

La configuración imaginaria de Lima ha ido desplazando la visión del deseo para dejarle el terreno a la visión del miedo, o, mejor, a la del desencanto; la atmósfera representada ha variado de lo colorido y vago a lo sombrío y chocante. La literatura ha ido elaborando las metáforas que definen a esta ciudad y la contradictoria relación que se tiene con ella, sobre todo a partir de la caída del

²⁴¹ Aníbal González Pérez, “Crónica y cuento en el modernismo”, art. cit., p. 158.

mito colonial: ruinoso, desértico, fantasmagórico, herrumbroso, lugar para morir, amada a la distancia, odiada en la proximidad. Lima es ante nuestros ojos la imagen de la fragmentación, una ciudad disociada que no puede ser definida ni siquiera simbólicamente sino desde la multiplicidad²⁴².

Esta visión de Lima fragmentaria, espacio conflictivo de la modernidad, es intuitiva por Valdelomar. En un momento en que los avances técnicos y el nuevo orden económico mundial reconfiguran drásticamente el espacio urbano y, con él, la organización de la sociedad, Valdelomar atisba el surgimiento de una nueva conciencia de lo ciudadano, de una nueva relación de los sujetos con la ciudad y con la sociedad que está naciendo en su seno, y trata de plasmar, como veremos en este capítulo, esas nuevas relaciones contradictorias en su obra.

3.1. IMÁGENES DE UNA LIMA DECADENTE

*Lo! Death has reared himself a throne
in a strange city lying alone
far down within the dim West,
where the good and the bad and the worst and the best
have gone to their eternal rest.*

Edgar Allan Poe

Para comprender plenamente las novelas de Valdelomar y determinar su lugar en la literatura peruana, es necesario remontarnos al momento de la Independencia, con objeto de observar la presencia de Lima en la literatura nacional. Para trazar este recorrido ha resultado imprescindible atender al estudio de Eva Valero, *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*²⁴³.

²⁴² Ana María Gazzolo, "Lima imaginaria", art. cit., p. 51.

²⁴³ Eva Valero Juan, *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2003.

Como explica Jorge Basadre en su ensayo *La multitud, la ciudad y el campo*²⁴⁴, el proceso de la Independencia peruana careció del empuje y la energía que manifestaron otras áreas del continente. Como es bien sabido, Perú permaneció como último bastión imperial español y su liberación sólo se produjo gracias a la intervención de tropas vecinas, primero con San Martín en 1821 y, ya de forma definitiva, con Bolívar en 1824²⁴⁵. Eva Valero ha calificado el proceso como “emancipación sobrevenida”²⁴⁶, en tanto que la emancipación peruana aparece como un efecto colateral del resto de procesos independentistas del continente más que como fruto de un deseo genuino de liberación nacional por parte de los peruanos. En este sentido, son esclarecedoras las palabras de Jorge Basadre: “sólo en 1820 llegó la expedición libertadora cuya morosidad militar después del desembarco contrastó con una profunda y activísima acción de propaganda. Ser patriota púsose a la moda. [...] Los mismos que habían loado a los virreyes preparáronse a loar a los libertadores”²⁴⁷. Así,

la independencia es, por tanto, un acontecimiento político, más que económico o social [...]. La nación recién construida no modifica sus bases. Al contrario, sus cimientos más sólidos parecen inamovibles y se avecina la penetración de los nuevos mercados europeos, británicos y franceses fundamentalmente, que agravarán más la situación hasta el momento del desastre de 1879, cuando estalla la guerra del Pacífico entre Chile y Perú²⁴⁸.

Y en este contexto, como señala la autora, “la imagen de la ciudad fue la prueba más contundente de la pervivencia del antiguo estatus colonial. Puesto que el fervor revolucionario se disipó tras la guerra, Lima recobró su idiosincrasia de apacible Ciudad de los Reyes y con ella sus costumbres coloniales”²⁴⁹.

En un primer momento, inmediatamente después de lograda la Independencia, los escritores fijaron su atención en el presente y retrataron la vida cotidiana de la ciudad, en un intento de localizar los rasgos propios de la identidad peruana. En este sentido “el costumbrismo se configuró como discurso narrativo para ese intento de

²⁴⁴ Jorge Basadre, *La multitud, la ciudad y el campo en la historia del Perú (con un colofón sobre el país profundo)*, Lima, Ediciones Treintatrés y Mosca Azul Editores, 1980.

²⁴⁵ Cfr. “La emancipación”, Jorge Basadre, *op. cit.*, pp. 132-144.

²⁴⁶ Eva Valero, “Independencia y romanticismo en el Perú: tentativa, impostura y derrotero”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXVI, 2010, p. 255.

²⁴⁷ Jorge Basadre, *La multitud, la ciudad y el campo...*, *op. cit.*, p. 140.

²⁴⁸ Eva Valero, *Lima en la tradición literaria del Perú*, *op. cit.*, p. 57.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 58.

definición nacional que se planteaba como problema fundamental a principios de siglo”²⁵⁰.

Ahora bien, a lo largo del siglo observamos una evolución, lógica si tenemos en cuenta el devenir de la historia. Dicha evolución, simplícticamente, se reduce al tránsito desde una tendencia que podríamos calificar como *presentista*, propia del momento emancipador y extensible hasta mediados del siglo XIX, a una tendencia *pasatista*, que nace en las *Tradiciones* de Palma como respuesta de una sociedad aletargada y anclada en el recuerdo de las grandezas de la Lima virreinal. La promesa de la vida peruana simbolizada en la Independencia había sucumbido, pues el cambio real en la sociedad no se produjo. Por ello la utopía regresa desde el futuro para anclarse en un pasado en el que “la Lima que se va” se configura como Paraíso perdido²⁵¹.

En efecto, en las *Tradiciones* de Ricardo Palma se plasma esta recuperación del pasado colonial donde el autor “construye la ciudad mítica de la colonia, inaugurando un discurso evocativo cuyas reminiscencias todavía se sentirán a mediados del siglo XX”²⁵². Sin embargo, esta impasible vida republicana se ve sacudida a finales del siglo XIX a causa de la Guerra del Pacífico. La guerra implicó una drástica interrupción de la vida nacional y tuvo consecuencias morales de gran importancia ya que, más allá de las pérdidas económicas o territoriales, supuso la constatación de que el Perú había dejado de ocupar la posición predominante que ostentara durante el periodo virreinal en el sur del continente americano. Durante el conflicto, la capital peruana permaneció ocupada por los chilenos más de dos años:

Lima enmudeció, absorta como estaba en la contemplación dramática de la destrucción de monumentos como la Biblioteca Nacional. [...] Ante este panorama se abren dos caminos en la historia de las letras y la cultura: el primero, abanderado por Manuel González Prada, supone el primer grito de protesta que impulsa el nacimiento de una literatura novedosa, la que opta por el realismo para referir las confrontaciones entre el campo y la ciudad; el segundo camino encauza la opción *pasatista* e idealizadora de la ciudad colonial²⁵³.

Esta visión *pasatista* enlaza directamente con las *Tradiciones* de Palma, si bien nos hacemos eco aquí de la siguiente matización:

²⁵⁰ Eva Valero, “Independencia y romanticismo en el Perú...”, art. cit., p. 258.

²⁵¹ Eva Valero, *Lima en la tradición literaria del Perú*, p. 59.

²⁵² Eva Valero, “Evocaciones de la Arcadia Colonial en la literatura peruana: de Ricardo Palma a Julio Ramón Ribeyro”, *América sin nombre*, n.º 5-6, 2004, p. 130.

²⁵³ Eva Valero, *Lima en la tradición literaria del Perú*, p. 114.

La literatura de Ricardo Palma es la respuesta al momento independentista, pues el interés por las costumbres se encuentra ligado fundamentalmente a la necesidad de definir la nacionalidad, de afirmar la identidad colectiva, y la predilección por el pasado responde tanto a los postulados de la corriente romántica como a la urgencia por recuperar la conciencia histórica tras el desconcierto reinante en las primeras décadas de la emancipación. Sin embargo, de las *Tradiciones* surge, irremediablemente, el espejismo de la Colonia, que alimentaría la literatura de la generación posterior a la guerra del Pacífico. Tras la derrota que arruina el país, el espejismo del pasado se acrecienta, y lo que había sido en Palma recuperación vivificante y asimilación de la historia, se convierte ahora en mitificación de un pasado idílico que nunca existió²⁵⁴.

Se configura así, tras la Guerra del Pacífico, “el tema de la vieja Lima como Arcadia Colonial”²⁵⁵ en la obra de los autores de la generación del novecientos que, tras el desastre de la guerra, recrean en sus obras, con tono nostálgico y melancólico, esa Lima del pasado que, tras los acontecimientos recientes de la historia peruana, está ya dejando de existir. La obra más representativa de esta tradición mitificadora de Lima como Arcadia Colonial es *Una Lima que se va* (1921) de José Gálvez en la cual, a través de la reconstrucción de los tipos y costumbres del pasado, “emerge una imagen bucólica de la antigua urbe colonial [...] donde la paz y la prosperidad presidían la sosegada vida de los limeños”²⁵⁶, que contrasta con la decadente Lima del momento presente, que sucumbía lentamente a los avances del progreso. Otros autores de esta generación retrataron en sus obras esta misma imagen idílica y nostálgica de Lima; entre ellos destacan los cronistas Ezequiel Balarezo Pinillos (Gastón Roger) y Enrique A. Carrillo (Cabotín), con colecciones de crónicas como *La ciudad evocadora* (1921) del primero, y *Viendo pasar las cosas* (1915) del segundo. También en la obra de Ventura García Calderón pueden encontrarse ecos del discurso de Gálvez en su obra *Vale un Perú* (1939) donde “enaltece y mitifica la antigüedad de la nación desvanecida ante el progreso”²⁵⁷.

Valdelomar es coetáneo de esta generación que, tras la guerra, continúa la tradición evocativa de Lima como Arcadia colonial. Él mismo, como veremos a continuación, recurre a la evocación del pasado colonial de la ciudad en sus novelas. Sin embargo, Valdelomar, que fue seguidor activo de la prédica de González Prada, articuló en sus crónicas y en su cuento “Historia de una vida documentada y trunca”

²⁵⁴*Ibidem*, p. 129.

²⁵⁵*Ibidem*, p. 127.

²⁵⁶*Ibidem*, p. 131.

²⁵⁷*Ibidem*, p. 143.

una visión realista y en ocasiones costumbrista de la ciudad, que observaremos en la segunda parte de este capítulo.

Nos situamos ahora en torno a 1911, cuando el joven autor empieza a desarrollar su labor narrativa. En las dos novelas de las que nos ocupamos, vamos a observar su voluntad de situarse en las coordenadas de esa recuperación pasatista de Lima que, como acabamos de ver, fue fundamental tras la Guerra del Pacífico. No obstante, vamos a poder comprobar cómo ya, en estas dos novelas de juventud, Valdelomar manifiesta un claro deseo de originalidad. Por este motivo, toma esa tradición y la reescribe de forma innovadora, al unirla con algunos tópicos y técnicas de la literatura modernista hispanoamericana y también de la literatura finisecular europea.

Por otro lado, en estos años es cuando se están produciendo todos esos cambios en el entorno urbano a los que ya nos hemos referido anteriormente y que fueron objeto constante de la literatura del fin de siglo a ambos lados del Atlántico. A propósito de la reconfiguración de los espacios urbanos, explica José Carlos Rovira:

La renovación arquitectónica de la modernidad –vinculada estilísticamente a lo que conocemos como Modernismo– está presente en muchas ciudades: desde Buenos Aires a Caracas, Montevideo, Valparaíso, la ciudad de México, o tantas otras urbes de América y tiene una impronta finisecular que, en su eclecticismo, su falta de homogeneidad urbana y de edificios singulares es parte de un sentido de renovación que mantuvo, como se daba en la cultura global, contradicciones profundas entre el pasado y el futuro en un presente que no acababa por determinarse²⁵⁸.

Valdelomar, como no podía ser de otro modo, percibió también estos cambios y las contradicciones que ellos entrañaban, como demuestran sus palabras en una entrevista que concedió al diario *La Reforma* de Trujillo, en su visita a dicha ciudad. Al preguntarle el entrevistador si consideraba que Trujillo conservaba todavía su sello colonial, responde el autor: “¿Quién puede dudarle? Y esto, precisamente, constituye su principal atractivo. Está muy bien que la ciudad se modernice y adquiera todos los elementos del más exquisito confort, pero conservando y respetando su carácter antiguo, caballeresco, legendario y noble”²⁵⁹. Valdelomar resuelve este conflicto en sus novelas combinando tradición y modernidad, es decir, la visión arcádica y

²⁵⁸ José Carlos Rovira, *Ciudad y literatura en América Latina*, Madrid, Editorial Síntesis, 2005, p. 138.

²⁵⁹ “Hablando con el Sr. Valdelomar”, *Barranco*, n.º 6, 1996, p. 138.

decadente de la Lima colonial con la irrupción de la urbe contemporánea, inmersa en estos años en un proceso de conflictiva modernización.

Finalmente, solo resta una última precisión antes de pasar al análisis de estas novelas. Como ya hemos comentado, se trata de novelas de juventud y, por tanto, al igual que ocurría con los “cuentos exóticos” estudiados en el capítulo anterior, son textos que manifiestan una clara influencia del modernismo hispanoamericano en cuyas lecturas se había formado el gusto estético de Valdelomar. Carlos Eduardo Zavaleta las considera “novelas poéticas”, en tanto que en ellas “predominan la exaltación de la prosa, el ritmo y la musicalidad, pero sin olvidar los elementos internos de la narración como son el argumento, el despliegue de sucesos, los personajes, el orden temporal, la atmósfera y el remate” y señala que todo ello las dota de “un aliento lírico logrado”²⁶⁰. Hemos de tener en mente estas características para poder comprender íntegramente estas dos novelas, con toda la complejidad que, como veremos a continuación, entrañan.

3.1.1. *La ciudad muerta*: del tópico europeo a las ruinas coloniales

¡Llama usted muerta a la ciudad del oro! Sin embargo, para usted debe vivir con una vida increíble. Me parece como si debiera usted de tener continuamente ante los ojos lo que sólo usted ha visto.

Gabriel D’Annunzio

La novela *La ciudad muerta. Por qué no me casé con Francinette* se configura como una larga carta que el protagonista y narrador de la historia dirige a su prometida, a la que ha abandonado ocho días antes de la boda. La carta es la explicación de los motivos de este abandono. Francinette es una joven francesa a la que el protagonista conoce en una ciudad latinoamericana cuyo nombre no aparece en el texto. Ocho días antes de la boda, Francinette explica a su novio el motivo de su viaje a América: originalmente la

²⁶⁰ Carlos Eduardo Zavaleta, “La novela poética peruana en el siglo xx”, *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, n.º 31, Lima, 1999, p. 64.

joven había acudido al continente en busca de su anterior prometido, el escritor francés Henri D’Herauville, quien había partido de viaje a América y del cual había dejado de tener noticias. Ante esta confesión, el novio (que es el narrador protagonista) deja a su prometida. Una vez embarcado, le dirige una carta en la cual le explica que él conoció y fue testigo de la muerte de Henri.

Nuestro narrador comienza su historia en la ciudad denominada en el texto como C’’, en la cual él ejercía de médico que recibía los barcos que atracaban en el puerto. En el buque *Jeroboam* llega Henri D’Herauville, y rápidamente nace la amistad entre los dos hombres. El francés llega a la ciudad deseoso de conocer las ruinas coloniales situadas detrás de la ciudad moderna, al pasar un cerro que separaba ambas partes. Las ruinas están, en esta historia, completamente desiertas, y entrañan un peligro misterioso: aquel que se aventura a penetrar en los túneles subterráneos que recorren la ciudad, no regresa jamás. El médico trata en vano de disuadir a Henri de su empeño, pero el escritor no renuncia a su objetivo y, una noche, a la luz de la luna, ambos se encaminan hacia las ruinas. A la entrada de los subterráneos, Henri, tomando el extremo de una cuerda, baja a los túneles, dando instrucciones a su amigo de que si en algún momento tira de la cuerda, será porque está en peligro y él podrá socorrerle. Sin embargo, una vez en el túnel, cuando Henri tira del cordel, el médico se acobarda y es incapaz de acudir en su ayuda. Finalmente, la cuerda se acaba y con ella toda posibilidad de comunicación entre los dos amigos. El narrador sale de la ciudad en ruinas, sufre una enfermedad nerviosa durante días y, finalmente, abandona C’’ y se traslada a su nueva residencia, donde meses después conoce a Francinette. Durante toda la carta, el protagonista de la historia trata de justificar su cobardía por los efectos que la luna, cuando brilla de una determinada manera, tiene sobre sus nervios y su conducta.

Conviene ahora precisar un aspecto fundamental para nuestro análisis, y es que ha habido cierta confusión en cuanto al lugar donde se desarrolla la acción de la novela. Según el *Diccionario biográfico de peruanos contemporáneos*, “en *La ciudad muerta* Valdelomar evoca la grandeza caduca de un histórico pueblo del Perú, la

ciudad de Santiago de Almagro, fundada por ese conquistador y hoy reducida a ruinas”²⁶¹. A propósito de esta información nos dice Manuel Miguel de Priego,

la verdad es que el referente elegido desaparece por completo en la novela, porque se le superpone una arqueología exótica y cosmopolita que si evoca algo, aun vagamente, es alguna urbe milenaria del norte africano no contemplada de modo directo sino en las páginas de cualquier novela de misterio, truculenta, escrita sólo para entretener a lectores poco exigentes²⁶².

Estas palabras de Manuel Miguel de Priego reflejan además la escasa valoración que generalmente ha recibido esta novela por parte de la crítica posterior. Es posible, como sostiene el biógrafo, que Valdelomar participara en la redacción de esta entrada del *Diccionario biográfico* y que, por tanto, parte de la acción de *La ciudad muerta* acontezca efectivamente en unas ruinas que recuerdan a la ciudad fundada por Almagro. Sin embargo, hay muchos motivos que nos permiten identificar este escenario con la propia Lima. Esto no implica, obviamente, desmentir la información del *Diccionario biográfico*, sino resaltar el hecho de que a esa antigua ciudad fundada por el conquistador se superpone sin lugar a dudas en la mente de Valdelomar la Lima de su tiempo, y como tal se refleja en la obra. En este sentido, resulta quizá algo injusta la valoración de Manuel Miguel de Priego pues, como veremos en las páginas siguientes, *La ciudad muerta* es una novela mucho más rica y compleja de lo que comúnmente ha apreciado la crítica.

Continuando con la localización del relato, Estuardo Núñez en su artículo “Valdelomar, viajero” afirma que “*La ciudad muerta* sería el producto de un viaje a Río de Janeiro, que nunca hizo y donde nunca estuvo”²⁶³, dando así a entender que la novela se desarrolla en dicha ciudad. Sin embargo, lo único que sucede en Río de Janeiro en la novela es que es allí donde el protagonista redacta la carta destinada a Francinette y desde donde la envía, de modo que la novela aparece encabezada del siguiente modo: “en el *Ática*, sobre el mar de Río de Janeiro, Brasil, febrero 12 de 1911” (II, 45). La acción de la novela se desarrolla, como ya hemos señalado, en una

²⁶¹ “Abraham Valdelomar”, en *Diccionario biográfico de peruanos contemporáneos*, publicado bajo la dirección de Juan Pedro Paz-Soldán. Lima, Librería e Imprenta Gil, 1917. Entrada reproducida en *Valdelomar por él mismo*, II, edición, prólogo, cronología y notas de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2000, pp. 298-299.

²⁶² Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 134.

²⁶³ Estuardo Núñez, “Valdelomar, viajero”, *Letras*, n.º 64, 1960, p. 69.

ciudad denominada C^{'''} formada por la parte nueva, correspondiente al puerto, y por las ruinas coloniales deshabitadas. Y esta disposición nos remite a la del núcleo formado por Lima y su puerto, El Callao, que además había visto por esos años los efectos de la modernización:

El Callao, que sufrió las consecuencias de la guerra con Chile y permaneció ocupado hasta 1883, se recuperó lentamente, al compás de la recuperación de la economía del país. De los 35.000 habitantes que lo poblaban antes de la guerra, pasó a más de 50.000 hacia 1930, cuando ya llevaba una década de intensa actividad. Pero no era sino el suburbio portuario de Lima, apretado contra su fuerte colonial. La ciudad vieja, de calles estrechas e irregular trazado, vio desarrollarse a su lado otra nueva, dibujada en damero, que se extendía hasta La Punta²⁶⁴.

Carlos Eduarzo Zavaleta ya notaba esta similitud en un artículo que hemos citado anteriormente²⁶⁵. Pero lo que puede despejar toda duda al respecto es el siguiente artículo de Valdelomar titulado “Una publicación notable”, que apareció en *La Opinión Nacional* el 16 de diciembre de 1911, en el cual reseñaba un trabajo de Carlos Cisneros sobre el departamento de Lima publicado en el *Boletín de la Sociedad Geografica*. Nos dice Valdelomar:

Una de las páginas más ignoradas e interesantes de la antigua Lima de los Virreyes, es la que se refiere a subterráneos, bóvedas, entierros, etc. Todos nosotros hemos oído decir a abuelas, dueñas y viejas criadas negras, de fabulosos y pavorosos subterráneos sobre los cuales se extiende la ciudad de Lima. Hay quienes dicen que la Catedral se comunica con el Palacio, éste con Santo Domingo de donde la red subterránea va a San Agustín y a San Pedro; en fin, que todos los conventos se comunican unos con otros. (I, 161-162)

Más adelante, en el mismo artículo, reproduce un fragmento de las *Tradiciones* de Palma, donde también se alude a dichos subterráneos. Parece claro, entonces, que toda la historia narrada en *La ciudad muerta* tiene por escenario las ruinas ficticiamente deshabitadas de la Lima colonial y los túneles que bajo tierra la recorren.

Si entendemos entonces que las ruinas de *La ciudad muerta* remiten a Lima, resulta muy clara la voluntad de Valdelomar de incorporarse a esas visiones *pasatistas* de la ciudad, ya que después de introducir la trama principal, hace a su

²⁶⁴ José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, op. cit., p. 252.

²⁶⁵ Cfr. Carlos Eduardo Zavaleta, “La novela poética peruana en el siglo XX”, art. cit., p. 68.

protagonista evocar para el viajero Henri D’Herauville la grandeza de la antigua ciudad, evocación tremendamente lírica a la cual dedica varias páginas, y que incluye además los poemas “La evocación de la ciudad dormida”, “La evocación de las granadas” y “La evocación de las abuelas”. En primer lugar, el narrador configura el pasado colonial como un tiempo idílico:

—Estas ciudades, amigo mío, se fueron con la dominación hispana. Estas ciudades netamente españolas no podían vivir la delictuosa época de la República [...].

La independencia, palabra inventada para matar reyes y destruir recuerdos, mató a muchas de esas ciudades coloniales nobles y florecientes. Algunas dejaron que los mulatos independizados, los soldados ensoberbecidos, los criollos opulentos, pisotearan sus escudos, hollaran sus blasones y deshojaran sus lises de oro, mas ésta que a nuestros pies duerme el sueño de la muerte, perteneció a las rebeldes, a aquéllas que como Saúl se arrojaron sobre el filo de su espada antes que ver la humillante sonrisa del vencedor. (II, 50-51)

La evocación se prolonga durante varias páginas, en las que el autor hace contrastar las ruinas con la antigua grandeza de la ciudad: “entre esos muros terrosos y caídos, entre esas palideces de polvo, bajo esos techos derruidos se dieron un día las fiestas más espléndidas” (II, 51). Esta Lima colonial se presenta así poblada de virreyes y damas de corte, cuyas vidas aristocráticas transcurrían entre lujos y placeres. Este tipo de representación nos recuerda las típicas ambientaciones de los textos modernistas, donde los autores se prodigan en este tipo de descripciones, y que Valdelomar ya había ensayado en sus “cuentos exóticos”:

Hay un arco truncado, le decía, donde termina la población. Era el arco triunfal bajo el que entraban a la ciudad sobre ladrillos de plata maciza y hierbas aromosas, los virreyes y su corte, los arzobispos y sus morados familiares. Las damas aristocráticas les arrojaban flores y hacían pender de los barandales de sus balcones tapices finísimos y mantones bordados. Y los trajes. Sedas purísimas, velos transparentes hoy descoloridos por el tiempo, con piedras incrustadas en derroche [...] ¡Gorgueras impecables, mitones de hilos inverosímiles, miriñaques, abanicos de marfil y gasa con amorcillos y mariposas, camafeos que juntaban pliegues sobre hombros de rosa, peinetas monumentales del color de las cabelleras, y sobre todo aquello un par de ojos con visiones de Versalles y un par de labios con sentencias horacianas! (II, 54)

Sin embargo, y como ya veníamos anunciando, Valdelomar se inserta en esa tradición pasatista para romperla, en el momento en que en esa evocación activa el tópico europeo de “la ciudad muerta”:

Sí, señor D’Herauville, por allí, por las calles de esa *ciudad muerta*, pasaron los soldados del rey, las músicas de los clarines [...]. Y en esas noches de luna que hoy ven *la ciudad muerta como el cuerpo abandonado de una amante en desgracia* ¡cuántas citas de amor tras de las rejas, cuántos caballeros caídos de una estocada, cuántos virreyes disfrazados salvando muros, atravesando frondas de granados en flor y de naranjeros y jazmines para llegar a la ventana entreabierta o a la celosía de una noble Julieta! (II, 53. La cursiva es mía.)

No obstante, la reescritura de este tópico llevada a cabo por Valdelomar va más allá de la evocación de unas ruinas coloniales abandonadas, y es mucho más compleja de lo que a primera vista puede parecer. Recordemos, llegados a este punto, que el tópico europeo de “la ciudad muerta” fue inaugurado por Georges Rodenbach cuando en sus poemas y sobre todo con su novela *Bruges-la-Morte* (1892), empleó “imágenes tomadas de ambientes urbanos para sugerir estados de ánimo y sensaciones complejas”²⁶⁶. En su artículo “Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta”, Miguel Ángel Lozano estudia detalladamente este tópico literario, estableciendo una caracterización de la que nos serviremos para este análisis.

Según Lozano, en las obras que activan este tópico, la ciudad se configura como “estado de ánimo”²⁶⁷. Para el crítico, este tratamiento de la ciudad es el resultado de la reacción de los autores contra la industrialización que había modificado drásticamente el paisaje urbano durante el siglo XIX. En este contexto, autores como Rodenbach –que residía en París, capital por excelencia de la modernización decimonónica– recurren al recuerdo de la ciudad de provincia, como Brujas en este caso, puesto que “la belleza no está en las modernas y bulliciosas ciudades, sino en aquellas otras periclitadas; aquellas cuya hora ya pasó y muestran la imagen de una hermosa agonía”²⁶⁸. Así, como ocurre en la novela de Rodenbach:

La ciudad muerta no es el lugar de residencia del escritor, ni la habitual vivienda del protagonista: es ciudad elegida por este para confundirse con su melancolía, y recreada por aquel para transmitir un estado de ánimo; es un complejo símbolo poético que participa de una estética y de una geografía, pero donde lo que predomina es lo estrictamente poético²⁶⁹.

²⁶⁶ Miguel Ángel Lozano, “Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta”, en José Carlos Rovira y José Carlos Navarro (eds.), *Actas del I Coloquio Internacional “Literatura y espacio urbano”*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo. Fundación Cultural, 1994, p. 60.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 61.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 65.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 63.

De esta forma, la ciudad no es un mero escenario, sino que adquiere la dimensión de un personaje con carácter propio que influye directamente en el protagonista, y no es descrita por medio de detalles objetivos, sino meramente sugerida a través de ciertos elementos que configuran el “topos”: la ciudad se sitúa al atardecer o de noche, en otoño o invierno, y normalmente con llovizna, calles desiertas o transitadas por tipos muy concretos: ancianas, sacerdotes, etc., las casas permanecen cerradas, predomina el silencio, roto únicamente por las campanadas de las iglesias²⁷⁰.

Resulta evidente, si nos atenemos a esta caracterización del tópico y a su dimensión simbólica fundamental, que la ciudad muerta de Valdelomar dista mucho de la sofisticación y profundidad con que autores europeos como Rodenbach habían empleado el espacio urbano a modo de espacio simbólico vehículo para plasmar los estados anímicos de los personajes. Es más, el retrato de una ciudad muerta, efectiva y literalmente muerta, puede llevar a considerar la obra de Valdelomar como fruto de una interpretación algo pueril e ingenua del tópico europeo. Pero sigamos adelante con el análisis.

Hans Hinterhäuser, en su estudio *Fin de siglo. Figuras y mitos*, dedica un capítulo a estudiar el tópico de las “ciudades muertas”²⁷¹, en el cual traza un recorrido por las obras europeas que, en torno al fin de siglo, utilizaron esta noción siguiendo el ejemplo de Rodenbach para dotar a ciudades como Venecia o Toledo de esa dimensión simbólica de la que hablaba Lozano. Empezando su recorrido con la Brujas de Rodenbach, Hinterhäuser asume un criterio más abarcador, incluyendo en su nómina obras como *La mort de Venise* de Maurice Barrès (publicada en 1903, dentro del volumen *Amori et dolori sacrum*), *Der Tod in Venedig* (1912) de Thomas Mann, ambas referidas a Venecia; *Greco ou Le secret de Tolède* (1912), también de Barrès, *Camino de perfección* de Pío Baroja o *La voluntad* de J. Martínez Ruiz “Azorín”, ambas publicadas en 1902 y también ambientadas en Toledo.

Pero además, Hinterhäuser establece tres grupos amplios, el primero de los cuales “abarca evocaciones de ciudades históricas en ruina”²⁷², dentro del cual está *La*

²⁷⁰*Ibidem*, p. 62.

²⁷¹ Hans Hinterhäuser, “Capítulo 2: ciudades muertas”, en *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 41-66.

²⁷²*Ibidem*, pp. 61-62.

città morta, el drama que Gabriele D'Annunzio publicó en 1898 y que Lozano descartaba porque el "tratamiento literario de las ruinas, de inspiración arqueológica"²⁷³ no se ajustaba a su caracterización de la ciudad como estado de ánimo. Valdelomar, admirador declarado de D'Annunzio, toma del drama mencionado el título para su novela y, del mismo modo que las ruinas helénicas embrujan a Leandro, protagonista de *La città morta*, haciéndole concebir una pasión incestuosa por su hermana, así también las ruinas coloniales subyugan y aniquilan a los personajes de *La ciudad muerta*. Llegados a este punto, resultan particularmente esclarecedoras las palabras de Luis Alberto Sánchez, en torno al "dannunzianismo" que, por los años en que Valdelomar concibe sus novelas, se adueñaba del ambiente cultural limeño:

En Lima estaba entonces de moda el modernismo, que nos llegó con retraso, y el decadentismo, que calzaba con nuestro perenne nirvana y que nos llegó por doble vía: la francesa y la italiana. Campeaba D'Annunzio con sus estilizadas y convencionales evocaciones renacentistas, por lo que Valdelomar no pudo resistir el reto del autor de *Il fuoco* y de *Il piacere*, a quien además sentíase atraído por cierto estridente egocentrismo y cierta jactancia histriónica²⁷⁴.

Podemos entonces situar a Valdelomar en la estela de este dannunzianismo de época. Por otra parte, y dejando a un lado estas consideraciones de carácter específico, la clave para ver en esta novela de Valdelomar una recreación del tópico europeo nos la da Hinterhäuser, cuando explica el porqué del éxito que dicho tópico obtuvo en la literatura finisecular:

No cabe duda de que en estas ciudades muertas, cualesquiera que sean sus características, se manifiestan dos rasgos fundamentales de la época, rasgos comunes a todos los autores aquí mencionados, por encima de las fronteras nacionales de idiomas y culturas. Nos referimos a la conciencia de decadencia y a la fascinación ejercida por la idea de la muerte. El voluptuoso presentimiento o necesidad de decadencia explica aquella seductora preferencia por lugares en los que ya había tenido lugar tal ocaso, y donde había desaparecido una vida en otro tiempo floreciente; lugares que se adentraban en un presente indigno de ellos, como monumentos en ruina, cargados de melancólicos recuerdos y embellecidos por el arte²⁷⁵.

²⁷³ Miguel Ángel Lozano, "Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta", art. cit. p. 60.

²⁷⁴ Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, op. cit., p. 76.

²⁷⁵ Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, op. cit., p. 64.

El ambiente decadente y la fascinación por la idea de la muerte tienen un indiscutible protagonismo en esta breve novela, pues se contienen la una a la otra, en tanto que la decadencia manifiesta en las ruinas conlleva, para quien se aventura a las profundidades de la ciudad, la muerte irremediable. Precisamente como resultado de esa imbricación entre decadencia y muerte, llega un poco más lejos la complejidad de esta novela, puesto que no se limita reproducir un tópico europeo, sino que toma dicho tópico y lo traslada al ámbito peruano, es decir, a la ciudad de Lima. Además, al dotar a las ruinas de la ciudad de esa dimensión fantasmagórica y sobrenatural, la novela entra directamente en las coordenadas de lo fantástico, puesto que los personajes que se adentran en ellas desaparecen sin dejar rastro, y sin explicación lógica posible.

Si tenemos en cuenta las categorías de Todorov que nos sirvieron para precisar, en el capítulo anterior, hasta qué punto los “cuentos exóticos” podían ser considerados fantásticos, recordaremos que para este autor, lo mismo que para Irène Bessière, la noción de “ambigüedad” o “incertidumbre” es fundamental. *La ciudad muerta* se ajusta a la perfección a dicha noción puesto que, al finalizar el relato, ni el lector ni el personaje principal son capaces de dar una explicación satisfactoria al misterio de las desapariciones en los subterráneos de la ciudad. Del mismo modo, en ese inexplicable efecto de los subterráneos está funcionando también la noción de lo “sobrenatural” propuesta por David Roas, puesto que el efecto causado por las ruinas escapa absolutamente a las leyes que organizan el mundo real²⁷⁶.

Por otra parte y a pesar de su juventud, Valdelomar demuestra poseer un amplio bagaje de lecturas de la literatura finisecular en boga, tanto hispanoamericana como europea, y ese bagaje le ayuda a pulir la dimensión fantástica de esta novela. Como ya anunciábamos en el capítulo anterior, las realizaciones de lo fantástico van a pervivir en la obra del autor, que cada vez refinará más su dominio del género. En la novela, como bien ha advertido Carlos Eduardo Zavaleta,

hay varias facetas del Valdelomar modernista: la narración poética, el dato escondido sobre la amada enigmática y su revelación progresiva; el otro misterio de la ciudad antigua y fantasmal [...] que devora a quienes se atreven a descender a ese infierno simbólico; los poemas intercalados como refuerzo de la entonación

²⁷⁶ V. Tzvetan Todorov, “Lo fantástico y lo maravilloso”, Irène Bessière, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza” y David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, op. cit., 2001.

lírca; el género epistolar, sí, pero nunca frívolo como en otros modernistas; y, por fin, las teorías pseudocientíficas sobre la locura, los extremos de la mente, las muchas formas en que acecha la muerte, ideas que le acercan a los *decadentistas* franceses y sobre todo a Edgar Allan Poe, las cuales Valdelomar despliega con exquisita sensibilidad, tanto en descripciones plásticas como en claroscuros psicológicos²⁷⁷.

De entre todos estos rasgos, el que más nos interesa es el último, el referido a esos “claroscuros psicológicos” y a las “teorías pseudocientíficas” que el narrador articula en la novela. Como ya hemos indicado, el protagonista ejerce la profesión de médico y, en una ocasión, hablando con Henri, aventura una complicada explicación para el misterio de las ruinas basada en sus conocimientos de las “conexiones cerebrales”, que es el título que recibe el capítulo quinto de la novela, que está enteramente dedicado a esta curiosa explicación. Cuando Henri pregunta al doctor si de verdad cree científicamente posible que los subterráneos entrañen algún peligro, este responde:

Al bajar usted al subterráneo, deja de percibir la influencia de la luz y, como es natural, no habiendo luz que impresione sus ojos, el órgano no funciona y la localización cesa de trabajar, quedando a merced de cualquier acción refleja de las otras; pero al desaparecer la luz el órgano de la orientación se despierta y entra en un período de gran actividad, porque usted cuando se encuentra a oscuras lo primero que hace en el subterráneo es tratar de orientarse. Tiene usted ya, pues, un órgano, el de la vista, inerte, y un órgano, el de la orientación, activo: es decir, una localización, la de la vista, presionada por otra, la de orientarse. Ya este es todo un sistema casi gráfico. (II, 66-67)

Notamos aquí además la oposición entre el médico, hombre de ciencia, burgués y pragmático, atemorizado por las ruinas, y el escritor, francés para más inri, atraído precisamente por ese misterio, impulsivo y dispuesto a aventurarse en esos terrenos de lo insondable que son los subterráneos de la ciudad. Además, el médico, que muestra, como es habitual en los héroes finiseculares, debilidad de carácter y de voluntad, es incapaz de atreverse a bajar a los túneles en busca de su amigo. El narrador se justifica inventando una nueva explicación pseudocientífica para la inestabilidad de sus nervios en el momento de los acontecimientos, provocada, según él, por la ciudad y, sobre todo, por el brillo especial de la luna:

²⁷⁷ Carlos Eduardo Zavaleta, “La novela poética peruana en el siglo XX”, art. cit., p. 68.

La luna, Francinette, tenía ese color verde horrible y sugestionador. Color de alucinación, de fiebre, de sueño de éter. [...] Mas estas luces de la luna no entran por la vista, van más allá, se meten en los nervios, en las fibras, en la sangre, en los huesos. Creo que no obran como color sino como atracción y el color que tenía la luna aquella noche era un color verde metálico que inducía, no me cabe la menor duda, a lo insondable, a lo misterioso, a lo horrible. Entonces yo sentí la necesidad, hasta el deseo, de que Henri bajase y sin decir más le acompañé en silencio. (II, 69)

Como plantea Gabriela Mora en su estudio del cuento modernista hispanoamericano, “el deseo de retener el misterio [...] tiene que ver con la actitud hacia la ciencia positivista, el acercamiento al ocultismo, y el asiduo cultivo de la modalidad del género fantástico y sus subtipos” que reflejan la actitud de los modernistas ante la ciencia que “ha perdido su aura al no poder explicar todos los fenómenos”²⁷⁸. Esta incapacidad de la ciencia para dar respuesta a los misterios surca a menudo los textos modernistas. Recordemos, por recurrir a un ejemplo prototípico, las palabras del doctor Z en “El caso de la señorita Amelia” de Rubén Darío:

¿Quién es el sabio que se atreve a decir esto es así? Nada se sabe. *Ignoramus et ignorabimus*. ¿Quién conoce a punto fijo la noción del tiempo? ¿Quién sabe con seguridad lo que es el espacio? Va la ciencia a tanteo, caminando como una ciega, y juzga a veces que ha vencido cuando logra advertir un vago reflejo de la luz verdadera. [...] Nada ha logrado saberse con absoluta seguridad en las tres grandes expresiones de la Naturaleza: hechos, leyes, principios. Yo que he intentado profundizar en el inmenso campo del misterio, he perdido casi todas mis ilusiones. Yo que he sido llamado sabio en Academias ilustres y libros voluminosos; yo que he consagrado toda mi vida al estudio de la humanidad, sus orígenes y sus fines; yo que he penetrado en la cábala, en el ocultismo y en la teosofía, que he pasado del plano material del sabio al plano astral del mágico y al plano espiritual del mago, [...] yo os digo que no hemos visto los sabios ni un solo rayo de la luz suprema, y que la inmensidad y la eternidad del misterio forman la única y pavorosa verdad”²⁷⁹.

A este respecto nos dice Luis Alberto Sánchez que “la atmósfera que envuelve la obra resulta irreal, fantasmagórica. Para no serlo tanto, abre el fuego sobre las ‘localizaciones cerebrales’”²⁸⁰. Lo expuesto hasta ahora contradice esta afirmación. En realidad, Valdelomar no hace proponer a su personaje esa absurda explicación para

²⁷⁸ Gabriela Mora, *El cuento modernista hispanoamericano*, Lima-Berkeley, Latinoamericana editores, 1996, p. 21.

²⁷⁹ Rubén Darío, “El caso de la señorita Amelia”, en *Verónica y otros cuentos fantásticos*, op. cit., pp. 21-22.

²⁸⁰ Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, op. cit., pp. 77-78.

contrarrestar el elemento fantástico, sino todo lo contrario: ofrece una explicación deliberadamente incapaz de resolver el misterio, dando fuerza así a la dimensión fantástica de la novela.

En definitiva, la complejidad de esta obra posibilita a Valdelomar llevar a cabo varias operaciones simultáneas: en su evocación de la Lima colonial se inserta en la tradición literaria peruana, una tradición que intenta renovar de acuerdo con el gusto y la mentalidad de la época y en consonancia con las corrientes literarias europeas del momento, colocándose así –y colocando también a Lima– en la estela cosmopolita propia del modernismo. Además, Valdelomar no se limita a imitar a los autores europeos del momento, sino que al trasladar el tópico de “la ciudad muerta” al ámbito peruano y dotarlo de una dimensión fantástica, logra reescribirlo de forma original y novedosa para las letras peruanas y aporta una nueva visión inédita de Lima en el conjunto de la literatura nacional. Visión inédita y novedosa que será complementada por *La ciudad de los tísicos*.

3.1.2. *La ciudad de los tísicos*: el balneario como último reducto del pasado

Los tiempos huyen y con ellos las almas se transforman, empujadas por los progresos, devastadores de lo poético...

José Gálvez

La segunda novela de Valdelomar, titulada *La ciudad de los tísicos (La correspondencia de Abel Rosell)* contiene, en realidad, dos historias en una: por un lado, la del narrador protagonista, que comienza cuando este llega a la capital para de allí dirigirse a la ciudad desde la que le escribía su amigo Abel Rosell, que ha muerto de tisis; la segunda historia es la narrada en las cartas de este segundo personaje. La novela se divide en tres partes: en la primera, subtitulada “El perfume”, el narrador protagonista nos sitúa en una tienda de perfumes en la que asiste a una escena curiosa, cuando una mujer entra en cólera al descubrir que su perfume de flor de lis no ha sido recibido. El narrador, que casualmente tiene dos botellas en su maleta,

inquieta la dirección de la mujer y se pasea durante la tarde por los alrededores, llevando con él la esencia. Cuando por fin ambos se cruzan paseando por un parque, ella huele el perfume y comienza a perseguir al narrador que, acobardado, alcanza su coche y huye. Después de este episodio, aparecen las “Rosas coloniales”: el narrador, después de escapar de la mujer misteriosa, recorre la ciudad y visita la Quinta del Virrey Amat, el Museo y la Catedral de Lima, entornos que describe en breves pasajes muy líricos y evocativos de la Lima virreinal, el arte colonial y también el arte incaico.

Al regresar por la noche a su hotel, comienza la segunda parte de la novela, subtitulada “La correspondencia de Abel Rosell”. El narrador nos dice que durante la tarde ha enviado a la mujer los dos frascos de perfume con una nota, y se dispone ahora a releer las cartas de su difunto amigo. Asistimos pues a la lectura de las cartas y por tanto al segundo hilo argumental del relato. Finalizada la lectura, da comienzo la tercera parte, “L’ucome”: el narrador ha recibido una invitación de la mujer del perfume, a cuya casa acude antes de tomar el tren que lo llevará a la ciudad de los tísicos (la ciudad descrita en las cartas de Abel). Cuando el narrador explica a la mujer el motivo de su viaje, esta le recomienda cancelarlo: “visitará usted una ciudad fantástica y encontrará una vulgar aldea de la sierra. ¡Buscará casos extraordinarios y hallará tuberculosos agónicos!” (II, 131). La mujer misteriosa resulta ser uno de los personajes de las cartas de Abel, la esposa de un tísico que acude cada quince días a visitar a su marido enfermo: “el único caso que podría usted constatar, porque aún existe, sería el caso de la dama de Liniers y ése ya está perdido para usted, amigo mío; yo soy Magdalena, la esposa de Liniers, la misteriosa de Abel Rosell y de B*, la que cada quince días va a visitar a su amado tísico...” (*ibid.*). De este modo queda roto el misterio de la mujer del perfume y el narrador, desencantado, prosigue su viaje.

De las dos novelas de Valdelomar, esta es la que mayor atención ha recibido por parte de la crítica, que ha coincidido en señalar su calidad literaria. Edmundo Bendezú advierte en ella la “concentración lírica” propia de las novelas modernistas²⁸¹ y Carlos Eduardo Zavaleta reconoce el “aliento poético” que impregna toda la obra²⁸². Por su parte, Estuardo Núñez considera que con esta novela Valdelomar “logró adecuar ambiente y personajes morbosos, en tanto que el

²⁸¹ Edmundo Bendezú, “Abraham Valdelomar”, en *La novela peruana: de Olavide a Bryce*, Lima, Lumen, 1992, p. 119.

²⁸² Carlos Eduardo Zavaleta, “La novela poética peruana en el siglo xx”, art. cit., p. 69.

propósito sugerencial del poeta, que es provocar en el lector el encanto de lo misterioso y llamar la voz profunda de lo desconocido, va mucho más allá de un común intento literario”, y descubre en su factura una “madurez y posesión literaria poco comunes en un escritor que se inicia y que sabe conducir a su lector, progresivamente hacia los efectos finales, utilizando diversos medios artísticos acertados”²⁸³. En efecto, como nota Edgar Álvarez, el misterio de la identidad de la mujer del perfume, así como la vaguedad con que se refiere a la ciudad a la que se dirige el narrador, que aparece denominada únicamente como “B*”, son estrategias encaminadas a mantener el interés del lector y prolongar la intriga²⁸⁴.

Nos situamos entonces en los espacios urbanos que aparecen en el relato: por un lado, sabemos que el narrador llega a Lima, donde transcurren los episodios de la mujer del perfume y las “Rosas coloniales”; por otro lado, sabemos que este narrador se dirige a B*, lugar donde se desarrollan las cartas de Abel Rossell y que, por lo que se deduce de la novela, es uno de los balnearios cercanos a Lima:

Durante las primeras décadas del siglo XX, algunos escritores comienzan a producir obras que se forjan sobre la realidad provinciana y citadina que hasta el momento había sido silenciada y sustituida por la recreación de un pasado que siempre parecía mejor. Pensemos en nombres como Abraham Valdelomar, Enrique López Albújar, César Vallejo, Martín Adán o José Díez Canseco. Ahora bien, incluso en ciertas obras de algunos de estos escritores, el discurso de “la Lima que se va” continúa desarrollándose a través de una reelaboración del mito arcádico: las recuperaciones de la Lima colonial se sustituyen ahora por las reiteradas evocaciones de los balnearios limeños como últimos reductos en los que pervivía de algún modo el ambiente de la Lima antigua²⁸⁵.

En efecto, Valdelomar nos da en su novela esta visión del balneario como último reducto de la belleza colonial, una belleza condenada a desaparecer sumergida en los avances de las modernizaciones técnicas. Los propios personajes verbalizan esta circunstancia:

Cuando vengan los fuertes, los sanos, los musculosos a buscar el metal de los cerros, ya los tísicos no vendrán. Y esos hombres sanos y rosados, torpes, ambiciosos y buenos, profanarán el encanto y el recuerdo de nuestra ciudad. En

²⁸³ Estuardo Núñez, “D’Annunzio en Valdelomar y Riva-Agüero”, *Revista peruana de cultura*, n.º 2, 1964, pp. 44-45.

²⁸⁴ Cfr. Edgar Álvarez Chacón, “Notas en torno a *La ciudad de los tísicos* y el modernismo peruano”, *La casa de cartón de OXY*, n.º 4, 1994, p.8.

²⁸⁵ Eva Valero, “Evocaciones de la Arcadia Colonial en la literatura peruana...”, art. cit., p. 233.

los rincones donde se besan nuestros tísicos, ellos fecundarán nuevas vidas, y en la gruta donde ora Rosalinda la triste, ellos instalarán sus maquinarias. En lugar de jazmineros habrá chimeneas; el humo de las máquinas manchará la limpidez azul del cielo y el sonido estridente de las sirenas destrozará la paz de la aldea. (II, 119)

Esta visión aristocratizante y romántica de los balnearios pervivió en la literatura peruana incluso hasta mediados del siglo xx²⁸⁶. No se trata, por estos años, de un mero recurso literario, sino que la visión de los balnearios como último espacio donde todavía queda un hálito de la vida colonial que desaparece también poco a poco, forma parte de la propia mentalidad de la época, como nos muestra Valdelomar en esta carta dirigida a Carlos Sánchez Gutiérrez y fechada en 1915:

¡Escribir! Qué bien se debe escribir y cuán inteligente ha de tornarse uno escribiendo y pensando en esos paradisíacos rincones de nuestros balnearios. Cuán bellos y cuán distinguidos son, Chorrillos me parece un pueblo gris, hermético, pensativo, austero; aquel pueblo rocalloso donde los pescadores fueron héroes, tiene la melancolía de una familia noble y arruinada. Tiene gestos y apariencias de señorío marchito: por sus calles, bajo la sombra de los ficus eternamente verdes, se ven las cenizas de una muerta felicidad²⁸⁷.

La evocación del balneario en *La ciudad de los tísicos* aparece no obstante, y como sucedía en el caso de *La ciudad muerta*, transida por una serie de tópicos e imágenes provenientes de la literatura europea, especialmente francesa, del momento. Concretamente el decadentismo que impregna esta novela ha sido estudiado con detalle por Karen Poe, en su trabajo *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*²⁸⁸, al que atenderemos en las páginas siguientes.

Por su parte, Gabriela Mora considera lo decadente a partir de su sentido etimológico (*cadere* = caer), noción que los artistas del fin de siglo asociaron al deterioro moral, social, político y religioso del momento, provocado por los drásticos cambios traídos por la modernidad: la industrialización, los avances técnicos y científicos, etc. La autora llama también la atención sobre la estrecha relación existente entre la idea de decadencia y “el concepto de organicidad, tan popular en el

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ César Ángeles Caballero, *Epistolario de Abraham Valdelomar*, op. cit., pp. 170-171.

²⁸⁸ Karen Poe, “La enfermedad parlante en *La ciudad de los tísicos*”, en *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2010, pp. 71-77.

siglo XIX, que concibe los fenómenos como entes biológicos que nacen, se desarrollan hasta llegar a un ápice, y luego decaen y mueren”. Y como reacción ante este contexto, “atemorizado y alienado por las rápidas transformaciones, el artista se mira en el espejo de otras épocas que considera más afines a su personalidad”²⁸⁹. Sin duda, el placer que Abel y su amigo tísico, Alphonsin, descubren en el balneario, como lugar idílico aún alejado de la modernidad que invade las ciudades, encarna esa mirada nostálgica típica de la época. Como hace notar Gabriela Mora, esta idea de lo decadente suscita una primera connotación negativa, sin embargo,

se da la paradoja de que los artistas hallan placer en los símbolos asociados a la declinación (París, el crepúsculo, la enfermedad, etc.), y los hacen objeto de máximo embellecimiento. De ahí la combinación de goce y de temor, de atracción y repulsa con que se vive la idea de la muerte; de ahí la actitud de saciedad y tedio, que impulsa a buscar nuevas sensaciones para sentirse vivo²⁹⁰.

Esta es la actitud que muestra el protagonista de la novela cuando explica a la mujer del perfume por qué acude al balneario evocado por Abel Rossell:

Más que otra cosa, quiero ver de cerca los lugares amados, las personas conocidas, las historias intrigadoras de mi amigo. ¡Es tan original! Una ciudad llena de muertos, de poseídos, de locos, de tísicos; de espíritus raros. Historias inconclusas y macabras. Fiestas extraordinarias. Artistas de su enfermedad. Amantes sedientas. Tísicas abominables... qué sé yo... pero no he debido decirle estas cosas; en fin, es tan interesante... (II, 130)

Y cuando la mujer le recomienda que no vaya a esa ciudad, el narrador responde asombrado: “¿Que no? Sería perder un momento extraordinario. Un placer o un dolor único. Una sensación intensa...” (*ibid.*). Del mismo modo, la propia vida de los tísicos remite a estas actitudes de los artistas finiseculares. Los enfermos, “artistas de su enfermedad”, viven sus últimos días en un frenesí de fiestas y banquetes, se deleitan en la belleza del paisaje, teorizan sobre la vida y el arte y disfrutan sin inhibiciones de una sexualidad exacerbada por la enfermedad. En este sentido, resulta muy interesante el estudio del decadentismo estrechamente vinculado con el erotismo que lleva a cabo Karen Poe en su estudio antes citado:

²⁸⁹ Gabriela Mora, *El cuento modernista hispanoamericano*, op. cit., pp. 143-144.

²⁹⁰ *Ibidem*.

Propongo que el decadentismo fue para la América hispana una ética, una retórica, un estilo [...], pero fundamentalmente fue también una erótica. Y, como toda erótica, era adversa a la moral establecida y el supuesto bien común. Hacía peligrar las costumbres y el orden social. Amenazaba la estabilidad del matrimonio, proclamaba el placer sin necesidad de justificarlo en el amor. Esto era imperdonable²⁹¹.

Situándonos entonces en esta erótica que desafía las convenciones sociales, *La ciudad de los tísicos* representa un ejemplo claro, puesto que el erotismo que se pone en juego en la novela es el que Poe califica acertadamente de “erotismo de la descomposición”: “lo que la novela opone al silencio del discurso de la medicina es el clímax de la vida en el instante en que el cuerpo está a punto de morir. La enfermedad exagera el deseo, la fiebre calienta la sexualidad, las tísicas son doblemente ardientes”²⁹². En efecto, como advierte la autora, Valdelomar en su novela cancela el discurso médico –presente habitualmente en las novelas decadentistas del fin de siglo–, dando lugar a un relato original:

Este silencio del discurso de la medicina sobre el cuerpo y la enfermedad produce la emergencia de un hecho insólito: los cuerpos y sus síntomas van narrando la historia al borde del abismo de la muerte. Lo más notable es que se trata de un discurso gozoso, placentero y lleno de erotismo. Es el eros mortal de los grandes amores románticos parodiado, escrito al modo decadente²⁹³.

Esta parodia se hace evidente en la pareja de tísicos a los que el resto de personajes han convenido en llamar Margarita y Armando, en referencia a los personajes Margarita Gautier y Armando Duval de *La dama de las camelias*:

Margarita –ella se llama Rosa Áurea, pero le decimos Margarita– está encantada con su tisis de tercer grado. ¡Qué ojos; no los he visto más ardientes, ni he visto labios más sensuales! Margarita se casará con Armando el jueves en la capilla junto a la estación. Ella me lo acaba de contar contentísima, con un gran impudor de su tuberculosis. (II, 99)

Las descripciones de las mujeres tísicas cobran una dimensión erótica que sitúa en la propia enfermedad la fuente de la belleza; como se desprende de la anterior

²⁹¹ Karen Poe, *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*, op. cit., p. 18.

²⁹² *Ibidem*, p. 73.

²⁹³ *Ibidem*, pp. 72-73.

caracterización de Margarita y también en la descripción que Abel hace de Rosalinda la triste:

Insensiblemente, sin hacer ruido me acerco. Ella, recostada sobre la gran piedra, tras la cual se eleva la virgencita musgosa, entre los helechos, está dormida. ¡Qué serenidad angélica en su cara suave, en sus párpados caídos, en su boca rosada! Sus labios me llevan al beso, ella no lo ha sentido y duerme; quiero salir sin que se despierte, pero al ruido de mis pisadas sobre los guijarros ella abre sus grandes ojos de tísica. (II, 108)

Podemos apreciar en ambos fragmentos la focalización de la descripción en los ojos de las mujeres, lugar común en la literatura finisecular, que nos remite a cuentos como “Ligeia” de Edgar Allan Poe o, en Perú, “Los ojos de Lina” de Clemente Palma²⁹⁴. Pero la tisis no solo embellece los cuerpos, sino que también exagera la sexualidad de estas mujeres:

La desposada, tísica, con su palidez de azahar de cera y su largo vestido blanco, sonríe demacrada y ansiosa, y atrae a Armando como para fundirse con él. Para ella la vida es una fiebre de amor y de enfermedad [...]. Su vida es un esfuerzo febril por aferrarse a los minutos que se van y lucha porque ninguno pase sin ser sentido íntegro. (II, 106)

Llegados a este punto, no podemos dejar de recordar aquel relato de Jean Lorraine, “El amante de las tuberculosas” cuyo protagonista, Fauras, busca únicamente el amor de mujeres tuberculosas al borde de la muerte. Mujeres que adquieren una belleza extraordinaria gracias a su enfermedad y que desatan, en los momentos finales de su vida, las pasiones más desaforadas, en una imagen plena de erotismo decadente:

²⁹⁴ “The hue of the orbs was the most brilliant of black, and, far over them, hung jetty lashes of great length. The brows, slightly irregular in outline, had the same tint. The “strangeness,” however, which I found in the eyes, was of a nature distinct from the formation, or the color, or the brilliancy of the features, and must, after all, be referred to the *expression*. Ah, word of no meaning! behind whose vast latitude of mere sound we intrench our ignorance of so much of the spiritual. The expression of the eyes of Ligeia!” (Edgar Allan Poe, “Ligeia”, *Selected Tales*, Penguin Books, London, 1994, p. 50). “Los ojos de Lina tenían color, es claro, pero ni todos los oculistas del mundo, ni todos los pintores habrían acertado a determinarlo ni a reproducirlo. Los ojos de Lina eran de un corte perfecto, rasgados y grandes; debajo de ellos una línea azulada formaba la ojera y parecía como la tenue sombra de sus largas pestañas [...]. Nadie me quitará de la cabeza que, Mefistófeles tenía su gabinete de trabajo detrás de esas pupilas”. (Clemente Palma, “Los ojos de Lina”, *Narrativa completa I*, edición, prólogo y cronología de Ricardo Sumalavia, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, p. 220).

La fragilidad es el único encanto de las personas y las cosas; la flor gustaría menos si no estuviera siempre a punto de marchitarse; cuanto más rápido muere, más embelesa; ¡es que exhala la vida con su perfume! Asimismo, la enferma terminal, la mujer agonizante, se abandona con frenesí a la voluptuosidad que la hace sentir doblemente viva al tiempo que la hace morir. Sus momentos están contados; la sed de amar, la necesidad de sufrir arden y llamean en ella; se aferra al amor con postreras convulsiones de ahogado y, en las cimas del placer, doblando sus fuerzas en un último beso, ya torcida bajo las garras de la muerte, mataría por voluptuosidad, si no estuviera ella misma por expirar, al hombre adorado por desesperación, cuyo largo, pesado y furioso abrazo le hace desfallecer de placer y la mata²⁹⁵.

Jean Lorraine estaba, junto con el resto de decadentistas franceses, entre las lecturas predilectas de Valdelomar en esta época, del mismo modo que la tisis es un tema recurrente en muchas de las obras del fin de siglo europeo. El logro de Valdelomar consiste, al igual que ocurría en el caso de *La ciudad muerta*, en situar a esos tísicos en un balneario limeño. En este caso, el acierto y la novedad no están únicamente en el traslado al entorno peruano, sino que en la novela se establece un bello paralelismo entre ese entorno –el del balneario limeño– y los personajes que lo habitan, en el que la noción de decadencia adquiere un doble significado: pues si el balneario supone, como veíamos antes, la imagen de la decadencia de la ciudad colonial que sucumbe irremediamente a la modernidad por efecto de la industrialización, del mismo modo los tísicos son la imagen decadente del cuerpo humano que sucumbe a la muerte por efecto de la enfermedad. Y al igual que la tisis embellece los cuerpos, la inminente modernización dota al paisaje de esa belleza que poseen las cosas que pronto dejarán de existir. Así lo sugieren los versos de Alphonsine:

Este es como un pequeño templo de la naturaleza,
una hora de silencio, un oasis de paz,
una aldea de ensueño... un paisaje hecho símbolo
en estas tardes de silenciosa musicalidad [...]
Y un temor lírico me envuelve
y sin querer me hace pensar
en los grandes cuerpos musculosos
de los pobladores que vendrán
con sus rojas cabezas y sus picas como dobles guadañas,

²⁹⁵ “L’amant des poitrinaires”, publicado originalmente en *Sonyeuse; soirs de province; soirs de Paris*, Paris, Charpentier, 1891. Cito por la edición *Antología del decadentismo: perversión, neurastenia y anarquía en Francia. 1880-1900*, selección, traducción y prólogo de Claudio Iglesias, Buenos Aires, Caja Negra, 2007, p.46.

y, manchando la limpidez horizontal
con sus enormes máquinas y sus chimeneas enormes,
fijarán la silueta de la nueva ciudad;
abrirán las entrañas de los cerros morados
y las convertirán en metal;
y entonces las amadas pálidas y los desilusionados,
los que sueñan con las cosas que nunca se han de realizar,
y que son el encanto de esta ciudad de ensueños,
¡desaparecerán! (II, 120-121)

Esta segunda parte de la novela, centrada en la evocación del balneario limeño se complementa con la primera parte, que abordaremos ahora, en la cual la propia ciudad de Lima es escenario de diversas evocaciones que se plasman en siete estampas denominadas “Rosas coloniales” que corresponden a un periodo de tiempo durante el cual el narrador pasea por la ciudad. Algunos estudiosos han visto en esta serie de evocaciones un episodio subsidiario de la trama central destinado fundamentalmente a crear un ambiente propicio que prepare la sensibilidad del lector para las cartas de Abel Rossell. Así, para Estuardo Núñez, “el recorrido limeño ha servido para crear ambiente y preparar la sensibilidad del lector antes de conocer a los personajes centrales”²⁹⁶; Edmundo Bendezú en cambio considera que “las evocaciones sirven como un interludio para intercalar ciertas meditaciones filosóficas que le dan un sentido profundo a la novela”²⁹⁷. La apreciación de Bendezú se acerca más a la de Edgar Álvarez que es quien mejor desentraña el papel y el significado de estas “Rosas coloniales”.

Álvarez considera que estas siete descripciones pueden entenderse como “crónicas” dentro de la novela –recordemos, a este respecto, las difusas fronteras entre los diversos géneros que se establecen en el modernismo–. Independientemente de la consideración genérica, lo que más interesa destacar de las observaciones de Álvarez es que “la actitud de este narrador/cronista no es simplemente la de referir y describir hechos o cosas; es más bien la de develar, interpretar, lo que tiene de trascendente dicha factualidad”²⁹⁸. Estas observaciones e interpretaciones llevan a cabo una doble labor: por un lado, sirven al narrador para

²⁹⁶ Estuardo Núñez, “D’Annunzio en Valdelomar y Riva-Agüero”, art. cit., p. 42.

²⁹⁷ Edmundo Bendezú, “Abraham Valdelomar”, art. cit., p. 121.

²⁹⁸ Edgar Álvarez Chacón, “Notas en torno a *La ciudad de los tísicos* y el modernismo peruano”, art. cit. p. 9.

explorar una idea de la muerte que resulta clave para la interpretación de la novela; por otro lado, permiten a Valdelomar establecer un vínculo de carácter socio-político con el Perú del momento.

En estas “Rosas coloniales” el narrador describe, en primer lugar, la quinta del Virrey Amat evocando, a partir de la imagen de los jardines, el idilio de éste con Micaela Villegas, “La Perricholi”²⁹⁹. A continuación, visita el salón de pinturas, donde contempla los cuadros de Ignacio Merino, “un pincel republicano que, alejándose de sus días, evocó glorias, trofeos y leyendas coloniales” (II, 86). Tras estas dos evocaciones de la colonia, el narrador pasa a tres descripciones del arte incaico. En la última de ellas, que lleva por título “¡La muerte toca el tambor”, el narrador comienza sus divagaciones sobre la muerte, que nacen a propósito de la contemplación de los huacos incaicos³⁰⁰. A partir de la confrontación de estas piezas de arte precolombino con la escultura de Baltazar Gavilán, se articula toda una reflexión que opone la idea occidental de la muerte a la idea de los nativos americanos:

La muerte cristiana que conocemos es el esqueleto de un hombre, con su túnica negra y su guadaña. He visto la muerte de Baltazar Gavilán, el genial criollo y ésta es una muerte que horroriza. La muerte incaica, ¡cuán distinta es! [...]

Entre los incas la muerte no es cesación sino actividad, cambio de lugar; y esta muerte incaica no tiene la guadaña que mata, que hace verter sangre, sino el tambor que aterra, que señala una hora, que recuerda una cita. Y cita sonriendo, con su graciosa, amable y amada sonrisa. Esta apacible sonrisa de la muerte incaica me hace amar a la muerte que, con su cabecita inclinada, sin pompa y sin grandezas, parece decir, humilde y cariñosa: –¡Venid!... Ha llegado la hora... ¡El viaje es largo y, tras de los valles frescos y floridos, más allá de las nieves eternas, sobre los aires y las nubes, junto a su padre el Sol nos espera el padre Manco!... (II, 90-91)

Finalmente, este recorrido acaba en la Catedral de Lima, a donde el narrador acude a visitar la tumba de Francisco Pizarro. Con respecto a esta última estampa nos dice Edmundo Bendezú:

La visita que el narrador hace a la Catedral de Lima, no para orar sino para ver el cadáver de Pizarro, ilustra muy bien la concepción grotesca de la muerte

²⁹⁹ Micaela Villegas, “La Perricholi” (1748-1819), fue una célebre actriz de teatro peruana, conocida por su romance con el Virrey Manuel de Amat y Junient. V. Luis Alberto Sánchez, “III. El Alzamiento criollo y la herejía erudita”, en *Panorama de la Literatura del Perú (desde sus orígenes hasta nuestros días)*, op. cit., pp. 57-65.

³⁰⁰ Según el DRAE, “guaco” (del quechua *waca*, dios de la casa) es un “objeto de cerámica u otra materia que se encuentra en las guacas (sepulcros de los antiguos indios)”.

que él rechaza; tiene además un significado simbólico puesto que el Perú había vivido cerca de cuatro siglos bajo la sombra de ese cadáver; Valdelomar desliza con sutileza su fino humor, al lector no se le escapa la ironía contra el sangriento conquistador, a quien prácticamente se le adora como a un santo sobre su altar³⁰¹.

Si leemos las cartas de Abel Rossell teniendo en cuenta estas reflexiones sobre la muerte que acaba de lanzar el narrador, enseguida entendemos que es la idea incaica de la muerte, y no la truculenta muerte occidental, la que está funcionando en el relato:

En un excelente ejemplo de sincretismo cultural, esta visión precolombina de la muerte tiñe el relato de Abel Rossell. La muerte en la ciudad de los tísicos es apacible, toca el tambor con su cabecita inclinada, sin pompa y sin grandeza; parece llamar a los enfermos. No es la muerte cristiana, horrible, cruel, macabra, odiosa y sanguinaria³⁰².

Valdelomar se sitúa así “a favor” de la concepción indígena de la muerte, posicionamiento que supone, como bien ha advertido Edgar Álvarez, una “elección determinante” por parte del autor. Recordemos que a la hora de describir a la misteriosa mujer del perfume el narrador había hecho referencia a artistas europeos, del mismo modo que, como ya hemos visto, son los modelos y tópicos del decadentismo francés los que se reactualizan en las cartas de Abel Rosell: “estas marcas cosmopolitas junto a las representadas en las crónicas [de carácter precolombino y colonial] configuran las tradiciones confrontadas en la novela, las cuales pueden expresarse en la dicotomía Europa/Latinoamérica”³⁰³.

Estas palabras de Álvarez Chacón sirven para apoyar la idea que venimos presentando ya desde el análisis de *La ciudad muerta*: Valdelomar, a pesar de su juventud y de su entusiasmo por la literatura europea, busca constantemente un equilibrio entre la tradición hispanoamericana y peruana y la europea “en un proceso de apropiación-transformación constitutiva de la cultura del continente”³⁰⁴. En este sentido,

³⁰¹ Edmundo Bendezú, “Abraham Valdelomar”, art. cit., p. 127.

³⁰² Karen Poe, *Eros pervertido...*, op. cit., p. 73.

³⁰³ Edgar Álvarez Chacón, “Notas en torno a *La ciudad de los tísicos* y el modernismo peruano”, art. cit., p. 10.

³⁰⁴ *Ibidem*.

el narrador / cronista / hermenauta reproduce un debate por la constitución de la tradición nacional, cuyas líneas hegemónicas estaban representadas por Ricardo Palma (criollista) y José de la Riva Agüero (hispanista) [...]. La “noveleta” de Valdelomar no sólo propone, en oposición al proyecto hegemónico, la tradición europea no-hispánica sino también la indianista, las cuales en tanto líneas subordinadas se forjaron al calor de la emergencia de sectores medios y de proyectos democratizadores. Las “crónicas” intercaladas no son pues solamente cajas de resonancia de los temas que se presentarán a continuación. Completan el debate intelectual planteado por la novela y le otorgan dimensiones no sólo estéticas sino también políticas³⁰⁵.

En definitiva, tanto en *La ciudad de los típicos* como en *La ciudad muerta* Valdelomar conjuga los modelos europeos y los nacionales, como forma de dotar a Lima de una dimensión cosmopolita al más puro estilo *belle époque*, haciendo surgir una Lima decadente envuelta en un aura de misterio y muerte, que sitúa a la capital peruana en la estela de tantas otras ciudades europeas, pero también latinoamericanas, que habían sido objeto de la literatura en ese contexto de modernizaciones contradictorias del fin de siglo:

Esta novela obliga, de alguna forma, a reformular algunas observaciones que la crítica ha hecho con respecto al modernismo peruano. La obra de Valdelomar, como la tendencia que él representó, expresa claramente las tensiones de la modernidad y propone, si bien es cierto desde su punto de vista estético, una línea definida en el contexto de un debate que en los años subsiguientes hallarían (sic) desarrollo en las propuestas de Mariátegui y Vallejo³⁰⁶.

Así pues, estas novelas, habitualmente consideradas por la crítica como meras obras de juventud resultado de un exceso de influencia dannunziana, poseen en realidad una extraordinaria complejidad que merece una adecuada atención y estudio. Además, como propone Álvarez Chacón, pese a ser novelas líricas o poéticas, entrañan una preocupación evidente por el Perú. Como hemos planteado hasta ahora, Valdelomar se propuso a lo largo de su vida construir una literatura “peruana” que reflejara el carácter y la identidad de la nación. Para ello explorará, a lo largo de los años, diversas vías que le permitan lograr una expresión nacional en su literatura, pero sin duda, estas dos novelas suponen la constatación de que, ya desde sus

³⁰⁵*Ibidem*.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 11.

primeros años, el autor persiguió este objetivo, y lo plasmó de forma magistral en sus producciones narrativas más tempranas.

3.2. PREFIGURACIONES DE “LA CIUDAD REAL”

Como ya anunciábamos al comienzo de este capítulo, junto a las reminiscencias del discurso mitificador de la Lima colonial y los balnearios, surgen por estos años nuevas voces que articulan una visión de lo urbano anclada en el presente. Este nuevo discurso nace al tiempo que se modernizan las ciudades latinoamericanas, y pone de relieve la problemática que desencadenan en Hispanoamérica procesos modernizadores desiguales y sujetos al dominio económico ejercido por las potencias europeas y los Estados Unidos. Como explica José Luis Romero,

desde 1880 muchas ciudades latinoamericanas comenzaron a experimentar nuevos cambios, esta vez no sólo en su estructura social sino también en su fisonomía. Creció y se diversificó su población, se multiplicó su actividad, se modificó el paisaje urbano y se alteraron las tradicionales costumbres y las maneras de pensar de los distintos grupos de las sociedades urbanas. Ellas mismas tuvieron la sensación de la magnitud del cambio que promovían, embriagadas por el vértigo de lo que se llamaba el progreso, y los viajeros europeos se sorprendían de esas transformaciones que hacían irreconocible una ciudad en veinte años³⁰⁷.

Lima representa, debido al conflicto con Chile, un caso particular en este proceso de modernización. Con el gobierno del presidente Balta, iniciado en 1868, había comenzado una década de prosperidad en el Perú. Gracias a los ingresos provenientes de la explotación del guano³⁰⁸ el país vivió unos años de bonanza

³⁰⁷ José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, op. cit., p. 247.

³⁰⁸ Desde 1848 la explotación del guano había pasado a ocupar el primer lugar en el orden de la economía nacional. El guano era una fuente de riqueza abundante en Perú y de gran demanda en Europa que fue explotada en el país por una minoría según un sistema de consignaciones (“venta incontrolada por contratantes particulares a nombre del Estado, con comisiones para ellos, que dio lugar, además, a un oneroso sistema de préstamos de los consignatarios al estado”, Jorge Basadre, *Perú: problema y posibilidad y otros ensayos*, op. cit., p.72). En un primer momento, este sistema llevó a

económica que posibilitó un desarrollo inusitado de la capital³⁰⁹. Entre las transformaciones que afectaron al casco urbano, sin duda la de mayor importancia y significación fue la demolición de las murallas de la ciudad que habían permanecido en pie desde 1685. Por orden del presidente Balta, las murallas fueron derribadas en 1872 “y esta demolición cargaba con el empeño de ser una segura señal de promisorio ingreso a la modernidad”³¹⁰.

Sin embargo, la guerra con Chile, iniciada en 1879 y que tan nefastas consecuencias tuvo para el Perú, supuso también una interrupción del proceso modernizador de la ciudad, puesto que las tropas chilenas tomaron la capital entre enero de 1881 y octubre de 1883. Se detuvo así durante dos años la vida citadina, y se puso un alto a todos los avances realizados en las décadas anteriores. Tras el conflicto, la inestabilidad política desembocó en la guerra civil entre Andrés A. Cáceres y Nicolás de Piérola y no fue hasta 1895, con la llegada al poder de este último, que se reasumieron las labores de modernización.

A partir de ese año se iniciaron una serie de proyectos que tuvieron por objeto modificar la trama colonial para hacer de ella un espacio más accesible: se abrieron así bulevares para comunicar la ciudad con sus alrededores. Los ferrocarriles habían empezado a funcionar a mediados del siglo XIX y, a partir de 1902, se pusieron en marcha los tranvías eléctricos. La presencia de estos medios de transporte contribuyó al desarrollo de los llamados “balnearios de Lima” –donde está ambientada la trama de *La ciudad de los tísicos*–, como Miraflores o Barranco, que fueron las poblaciones que más crecieron. Según Günther Doering, este crecimiento de los balnearios “demuestra una preferencia clara de las clases medias por habitar en este tipo de desarrollo urbano”³¹¹.

De este modo, y aunque con algunos años de retraso con respecto al resto del continente, Lima se suma a las ciudades que, en los albores del nuevo siglo, vieron profundamente alterada su estructura urbana. Alteración “que no se limitará

un periodo de bonanza económica durante el cual se produjo un continuo despilfarro y se descuidó la creación de un sistema de impuestos. Finalmente, la situación desembocó en una fuerte crisis económica.

³⁰⁹ Para un desarrollo más detallado de estas cuestiones véase Juan Günther Doering y Guillermo Lohmann Villena, *Lima*, Madrid, Editorial MAPFRE, 1992, pp. 209-211.

³¹⁰ Susana Santos, “De una ciudad de tísicos a Lima sin murallas: la modernidad mestiza de Abraham Valdelomar”, *Taller de letras*, n.º 38, 2006, p. 10.

³¹¹ Juan Güther Doering y Guillermo Lohmann Villena, *Lima*, *op. cit.*, p. 229.

solamente a las modificaciones o cambios más visibles, sino que alcanzará por igual a la organización simbólica de los espacios por/en los que discurre la existencia del hombre finisecular”³¹². En este sentido, prosigue González García, el desarrollo urbano trajo consigo “una compartimentación social –clasista– del espacio urbano”³¹³, surgiendo así una nueva organización simbólica de la ciudad, cuya población además aumenta considerablemente durante estos años. Los cambios estructurales, por tanto, acarrearán cambios mucho más profundos que afectan a la organización y las relaciones internas de la sociedad, así como al ritmo de vida tradicional. En palabras de Ángel Rama,

la movilidad de la *ciudad real*, su tráfico de desconocidos, sus sucesivas construcciones y demoliciones, su ritmo acelerado, las mutaciones que introducían las nuevas costumbres, todo contribuyó a la inestabilidad, a la pérdida de pasado, a la conquista de futuro. La ciudad empezó a vivir para un imprevisible y soñado mañana y dejó de vivir para el ayer nostálgico e identificador. Difícil situación para los ciudadanos. Su experiencia cotidiana fue la del extrañamiento³¹⁴.

En este contexto, los escritores modernistas luchan por encontrar el lugar que les corresponde en el seno de estas nuevas sociedades burguesas en formación:

El artista en la sociedad burguesa –sociedad de fines y medios que valora el trabajo productivo– se siente un ser marginado; no cuenta ya con protectores o mecenas que “cuiden” de su arte, por lo cual se verá obligado a buscar un empleo que le garantice el sustento. Por otro lado, es en esta época –últimos años del XIX– cuando se produce un incremento, tanto en cantidad como en prestigio, de la prensa. De esta manera, los hombres de letras se dedicaron a la enseñanza, a la burocracia, a la diplomacia o a la política, y, sobre todo, al periodismo. Esta última será, pues, la ocupación preferida porque el escritor encuentra en las publicaciones periodísticas un lugar de expresión donde plantear su ambición estética³¹⁵.

En este entorno cultural que nace con las nuevas ciudades, los escritores modernistas se hallan en el epicentro de las contradicciones que provoca la modernidad. Si, como propone Álvaro Salvador, “en la continua dialéctica entre

³¹² José Ramón González García, “La ciudad como supuesto: desarrollo urbano y literatura modernista”, *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n.º 4, 2001, s. p.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, op. cit., p. 77.

³¹⁵ M^a Ángeles Mateo del Pino, “Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (del siglo XIX al XXI)”, *Revista chilena de literatura*, n.º 59, 2001, pp. 15-16.

‘modernidad positiva’ y ‘modernización negativa’ [...] que la literatura y el pensamiento finiseculares presenta como lógica interna de su desarrollo y evolución, la ciudad y el hombre urbano ocupan un lugar central”³¹⁶, resulta entonces lógico, e incluso, necesario, que “la ciudad y el hombre urbano” entren a formar parte de la producción literaria del momento.

Salvador propone una relectura para el ámbito hispanoamericano de las categorías “pastoral” y “contrapastoral” establecidas por Marsal Berman en su ya clásico ensayo *Tolo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Esta relectura nos resulta especialmente operativa en este capítulo, pues se ajusta bien a las actitudes que la ciudad suscita en los autores modernistas, y que también podemos apreciar en el caso de Lima y Valdelomar, algunos años más tarde:

En la reacción “pastoral” la ciudad se rechaza en la medida en que la “intensificación de la vida de los nervios” amenaza la salud espiritual del individuo. Sin embargo, en tanto que se impone como centro del orden industrial, esto es, como hecho “necesario” objetivo, poco a poco penetra, como “necesidad subjetiva” ahora, en el inconsciente colectivo, provocando ese “apasionado amor que suelen despertar las ciudades” como anunciadoras y, al mismo tiempo, redentoras de las ansias más insatisfechas del individuo³¹⁷.

Esta doble percepción de la ciudad que podemos interpretar como una relación de amor-odio entre el escritor y el entorno urbano en que desarrolla su labor, aparece con frecuencia en los textos de los autores de la época, especialmente en sus crónicas, y responde a una sensación de “desclasamiento”, o “marginación” si queremos, como proponía M^a Ángeles Mateo. Un ejemplo claro de este sentimiento en Valdelomar lo vemos en una de las cartas que dirige a su amigo Enrique Bustamante y Ballivián, fechada en Callao, en mayo de 1912:

La vida en Lima ya es imposible. Una suprema estupidez lo invade todo, desde la política, último refugio de los que aquí vivimos, hasta la Universidad, eterna consagradora de nulidades.

[...] Ahora que no veo a nadie –a nadie–, que no voy al centro, y que mi vida es un torbellino de trabajo y de lucha, mi mejor descanso es haber leído su carta, que me ha dado la perfecta sensación de su vida en la paz serena y bondadosa de una aldea, donde los hombres son buenos por ser ignorantes e incultos y donde uno debe sentirse rodeado, más que de hombres, de cosas. Verdaderamente estoy

³¹⁶ Álvaro Salvador, *El impuro amor de las ciudades (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*, Madrid, Visor Libros, 2006, pp. 21-22.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 23.

enfermo. Un supremo cansancio cerebral se ha apoderado de mí. Trabajo demasiado y cuando no trabajo leo. Escribo *pero* para los periódicos. *La Opinión Nacional*, *La Acción*, y *El Puerto* son mis periódicos actualmente y mis victimarios. Tengo ansia de salir de Lima y créame que haré cualquier cosa por conseguirlo³¹⁸.

Este hastío que provoca el día a día limeño está directamente relacionado, como podemos apreciar en las palabras de Valdelomar, con la desidia que le produce escribir para los periódicos, evidente en ese “*pero*” marcado, que nos da la idea de una clara diferencia entre escribir, entendido como actividad artística, y escribir para el periódico, es decir, como actividad profesional. Ya hemos visto en el primer capítulo cómo durante estos años los escritores se profesionalizan. La ciudad moderna altera el rol del escritor en la sociedad y provoca una relación conflictiva entre el artista y su entorno. Esta relación conflictiva es la que plasma Valdelomar en los textos que vamos a tratar en esta segunda parte del capítulo.

Hemos apuntado antes cómo el particular carácter de la emancipación peruana dio lugar al surgimiento de una literatura de tipo costumbrista que buscaba definir la esencia de la nación en los momentos inmediatamente posteriores a la consolidación de la Independencia:

En los albores de la República, cuando todavía el fervor de la gesta emancipadora se sentía en el ambiente, la tendencia hispanista-pasatista no podía competir con la necesidad de plasmar el presente heroico. Por ello, la literatura del momento fijó sus objetivos en la realidad inmediata y cotidiana y en la promesa del futuro próspero que parecía avecinarse. La poesía patriótica y el teatro lírico que ensalzaba a los héroes son manifestaciones literarias típicas del momento. Pero es en la plasmación de la cotidianidad del presente, el ámbito en el que la literatura encuentra el material necesario para nutrirse y consolidar una tradición literaria que alcanzará una honda raigambre en el Perú: el costumbrismo³¹⁹.

Esta mirada al presente y al futuro de la nación hubo de complementarse con un rescate del periodo colonial para poder consolidar una imagen integral de la nueva república peruana, labor que inauguraron los románticos hacia mediados del siglo XIX y que alcanzó su plena significación en las *Tradiciones* de Palma. Hemos rastreado también cómo las tradiciones inauguraron así una visión mitificadora del pasado colonial que fue perpetuada por algunos escritores ya en el siglo XX, como una mirada

³¹⁸ *Epistolario de Abraham Valdelomar, op. cit.*, p. 46.

³¹⁹ Eva Valero, *Lima en la tradición literaria del Perú, op. cit.*, p. 61.

nostálgica a la gloria de la Lima colonial que, tras la guerra y con las sucesivas oleadas modernizadoras, parecía perder cada vez más su idiosincrasia tradicional.

No obstante, hemos de recordar también que junto a esa línea *pasatista* surge tras la guerra una visión realista de gran carga crítica iniciada por Manuel González Prada, cuyas enseñanzas serán asimiladas por otra promoción de escritores [que] se solapa con la generación del 900 y comienza a plantear un discurso literario diferente. A través de este discurso se construyen nuevas imágenes urbanas –inéditas en la tradición que hasta aquí hemos trazado– que nos interesan especialmente en tanto creación de un espacio imaginario novedoso³²⁰.

Entre estos autores se encuentra Valdelomar, que ya en sus novelas había creado una imagen novedosa de la capital al hacer entrar los tópicos europeos del fin de siglo en la evocación *pasatista* de la Lima colonial. Sin embargo, a partir de 1915, tras haber regresado de su viaje a Roma, empieza a colaborar con varios periódicos y escribe numerosas crónicas, entre las que se encuentran las series “La ciudad sentimental” y “La ciudad interesante y fantástica”, donde el autor proyecta una imagen de la Lima contemporánea, entroncando así con los costumbristas del siglo XIX. En estas crónicas Valdelomar nos habla de determinados lugares clave de la ciudad, como el Palais Concert o la Biblioteca Nacional, pero sobre todo fija su atención en acontecimientos de la vida cotidiana y comportamientos sociales que le permiten lanzar reflexiones, en muchos casos muy críticas, sobre la vida en la ciudad moderna. De esta forma, Valdelomar prefigura ya la entrada en la literatura de “la ciudad real” que alcanzaría pleno desarrollo en la narrativa de autores posteriores como César Vallejo, que describiría algunos años después en su relato “Cera” (1923) la sórdida noche limeña de la bohemia y los fumaderos de opio.

En definitiva, Valdelomar, al asumir su labor como periodista se convierte, como tantos otros escritores de su tiempo, en “un periodista literario que sabe combinar magistralmente las técnicas propias de los géneros de ficción –novela y cuento, pero también poesía y, en menor medida, teatro– con el saber informativo”³²¹. Y así, en sus crónicas entronca con los costumbristas decimonónicos y nos da una imagen realista de la vida cotidiana de la ciudad contemporánea.

³²⁰*Ibidem*, p, 147.

³²¹ M^a Ángeles Mateo, “Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (del siglo XIX al XXI)”, art. cit., p. 27.

3.2.1. “La ciudad sentimental” y “La ciudad interesante y fantástica”: imagen costumbrista de Lima

Las crónicas agrupadas en la serie “La ciudad sentimental” son “La dama del violonchelo” (*La Prensa*, 25 de febrero de 1917), “Las huerfanitas” (*La Prensa ET*, 27 de febrero de 1917) y “Un cuento, un perro y un asalto” (*La Prensa ET*, 12 de marzo de 1917); a estas tres, añade Ricardo Silva-Santisteban en su edición de las *Obras completas* otras dos, por “motivos de carácter temático”: “El nacimiento” (*Mundo limeño*, n.º 18, diciembre de 1917) y “El alma de los niños” (*Sudamérica*, n.º 54, 31 de diciembre de 1918), aunque esta última se refiere a un episodio que acontece a Valdelomar en la ciudad de Guadalupe, y no en Lima.

Por su parte, “La ciudad interesante y fantástica” contiene: “Sicología del cerdo agonizante” (*La Prensa*, 7 de agosto de 1916³²²), “Algo de todo. Fragmento de una carta sobre el carnaval” (*La Prensa*, 4 de marzo de 1916), “El estómago de la ciudad de los reyes” (*La Prensa*, 16 de julio de 1916), “Las doce del día en Lima” (*La Prensa*, 23 de julio de 1916), “Una hora entre animales” (*La Prensa*, 25 de julio de 1915), “La casa de los libros” (*La Prensa*, 13 de noviembre de 1916), “Visita al Palacio del Virrey Amat. Los amores de la Perricholi” (*La Prensa*, 21 de enero de 1917), “Barranco, el balneario chic” (*La Prensa*, 27 de enero de 1917), “Ensayo sobre la sicología del gallinazo” (*La Prensa*, 12 de abril de 1917), “La triste poesía de la miseria” (*La Prensa*, 26 de abril de 1917) y “La ciudad interesante y fantástica” (*La Prensa*, 18 de agosto de 1917).

En estas crónicas se despliega una imagen de la Lima contemporánea. Advertimos por ejemplo la diferencia entre la evocación de la quinta del Virrey Amat de *La ciudad de los típicos* y la “Visita al palacio del Virrey Amat”, donde Valdelomar retrata la mansión tal y como se encuentra en el presente, y el recuerdo de la grandeza pasada y los amores entre el virrey y La Perricholi, en lugar de una evocación pasatista de “la Lima que se va”, suscitan una reflexión sobre la indefectibilidad de la muerte. En la crónica “Barranco, el balneario chic”, recrea el ambiente bohemio de este lugar predilecto de escritores y artistas, pero ya no vemos aquí la evocación del balneario como último reducto de la antigua grandeza de la

³²² Publicada anteriormente con el título “La muerte de los cerdos”, en *Rigoletto* n.º 5, 15 de enero de 1916.

ciudad, sino que asistimos a su configuración como lugar de veraneo y de frivolidades de las clases acomodadas.

En algunas crónicas, como por ejemplo en “La dama del violonchelo”, “La casa de los libros” o “El estómago de la ciudad de los reyes”, retrata lugares emblemáticos de la ciudad: el Palais Concert, que surge en todo su esplendor a partir de la contemplación de una joven chelista, la Biblioteca Nacional o el mercado de la ciudad, donde se dan cita y conviven todas las clases sociales, en relaciones que el narrador observa y comenta. Pero la mayoría de las crónicas parten de un suceso baladí para establecer un vínculo con algún aspecto de la vida citadina del momento, y presentan normalmente una visión crítica. Valdelomar ataca a la clase burguesa (“Sicología del cerdo agonizante”), a la clase política (“Algo de todo”), a la justicia del Perú (“Las doce del día en Lima”), o a la sociedad en general, como ocurre en el “Ensayo sobre la psicología del gallinazo”, que le granjeó el premio del concurso del Círculo de Periodistas en 1917. En estas crónicas Valdelomar hace uso de una sátira encaminada a criticar duramente aspectos de la vida de la capital, y despliega plenamente su característico sentido del humor, a veces hilarante.

Otras crónicas, no obstante, destacan por su sencillez y su crudeza al presentar ciertos aspectos especialmente duros de la sociedad limeña. Tal es el caso de “La triste poesía de la miseria”, donde el autor describe un comedor de caridad auspiciado por un convento franciscano; o “La ciudad interesante y fantástica”, en la que se retrata con detalle la desgarradora realidad de la muerte de los miembros de las clases más bajas de la sociedad quienes, al no poder pagar cuidados médicos adecuados, ingresan a los hospitales solo para morir, y cuyos cadáveres son después recogidos por la “carreta de muertos”:

¿Tú sabes lo que es la *zanja*, empingorotado lector? ¡Ah! La *zanja* es una especie de boca muy oscura que abre la tierra para comerse a los que mueren sin dinero. Porque al punto en que hemos llegado, hasta para morir se necesita *cambio*. Cuando un pobre, pongamos uno de esos quechuas que nos quitan el sueño empedrando calles; cuando uno de estos quechuas contrae la consabida tuberculosis, espera llegar al último grado y entonces va a un hospital, el 2 de mayo, supongamos. Allí el doctor Corvetto hace lo que su espíritu científico le dicta y trata de batirse con el señor bacilo de Koch, el bacilo vence y el infelice *guanaco* entrega su ánima analfabeta a las Fuerzas Esenciales. (II, 647)

Como podemos apreciar, mientras que en *La ciudad de los típicos* la tuberculosis se teñía de romanticismo y sensualidad para las clases altas y los extranjeros adinerados, para las clases populares, en los suburbios limeños, presenta una realidad mucho más cruda y desgarradora. Estamos ante esa modernización conflictiva ante la cual el narrador parece querer despertar la sensibilidad del lector, puesto que todas las innovaciones y cambios resultan de poca utilidad, si no pueden ser aprovechados por todos los ciudadanos, y no únicamente por las clases acomodadas.

Por otra parte, en sus crónicas, Valdelomar agudiza su estilo, se muestra irónico y agudo en sus comentarios y consigue así realizar un vívido y muy satírico retrato de la Lima de su tiempo. Podemos apreciar además la versatilidad y variedad de registros que era capaz de conjugar el autor, y que convivían en su producción periodística y literaria sin problemas. En el caso de las crónicas, lo que quiere es llamar la atención del lector sobre determinados aspectos de la vida urbana, por lo que emplea un estilo más depurado, como decíamos, no exento de una mirada irónica que resulta idónea para dar voz a los conflictos que surgen de la acelerada modernización de la capital:

Continúa la excursión a través de los jardines. El lector observa que la avenida de fresnos se europeíza. Nunca habíamos visto que los árboles limeños se pelaran en invierno. Porque nuestros árboles son tan conservadores como algunos partidos políticos y conservan un criollismo exaltado. Ellos no tenían el ritual de los árboles europeos de desvestirse en invierno para trajearse en verano. Pero como las costumbres del viejo continente se van imponiendo, ya no sólo la casa de Torre Tagle tiene oficinas comerciales en los bajos y los paseos públicos usan yerba inglesa, sino que nuestros árboles han resuelto pelarse y dejar caer sus verdes cabelleras en una estación oportuna para rejuvenecer en otra. (II, 643)

Valdelomar se muestra consciente de que todos los aspectos de la vida citadina –los árboles, las modas, las costumbres, los gustos y también la literatura– imitan al Viejo Mundo, y empieza a ver los aspectos negativos de esta europeización. Al tiempo que va despertando esta conciencia crítica, el autor desvincula paulatinamente su propia literatura de esta tendencia imitativa, tan evidente todavía en las novelas, como ya hemos visto, y comienza a buscar en su entorno, en su país, en su ciudad, los materiales para una literatura peruana. En ningún momento desdeña los aportes

foráneos, pero trata de dotarlos siempre de peruanidad. En las novelas ya hemos visto ese intento, que se hará más explícito con el tiempo y con el ensayo de otros modos narrativos.

No obstante, antes de adentrarnos en el análisis de las crónicas es conveniente recordar algunas cuestiones que nos ayuden a situar y comprender estos artículos. Para este fin, no podemos dejar de referirnos al costumbrismo como género literario. Como nos recuerda Julián Moreiro en su antología *Costumbristas de Hispanoamérica*, el costumbrismo consistía en un cuadro en el que se describía un ambiente social y los comportamientos de sus protagonistas, y solía tratarse la realidad contemporánea del autor, que dotaba su texto de un “acusado color local”. Lo más habitual era que la crítica se llevara a cabo con tono desenfadado, de forma que predominaban la ironía, el humor o la sátira burlesca sobre la reprensión severa. Normalmente, además, el sector de la sociedad que se retrataba era la clase media alta o pequeña burguesía criolla³²³. En concreto para el caso peruano nos dice el autor:

Si algo caracteriza al costumbrismo peruano es su preferencia por la sátira, que algunos críticos explican porque no de otra manera podía abordarse el enloquecido discurrir de la vida política en ese país. Sea como fuere, lo cierto es que en Perú encontramos las mejores y más abundantes muestras de un costumbrismo mordaz, políticamente comprometido y a veces descarnado³²⁴.

Esta tradición en el cultivo de la sátira, la mordacidad y el compromiso político puede observarse en diversos autores peruanos desde la Emancipación, entre los que destacan, por ejemplo, Manuel Atanasio Fuentes, “El Murciélago” (1820-1889) o Abelardo M. Gamarra, “El Tunante” (1852-1924). En esta estela satírica y comprometida se inscribe Valdelomar en sus crónicas, las cuales, por otro lado y como cabría esperar, están impregnadas del espíritu finisecular de la época y muestran también en momentos la influencia estética del modernismo.

En numerosas ocasiones el cronista se dirige directamente al lector y le invita a pasear con él, a observar con él, a juzgar con él. Es esta presencia directa que tiñe de subjetividad al texto lo que aleja definitivamente a Valdelomar del costumbrismo y nos permite entender sus crónicas como un producto de tu tiempo donde es evidente

³²³ Cfr. Julián Moreiro, *Costumbristas de Hispanoamérica. Cuadros, leyendas y tradiciones*, Madrid, Editorial Edaf, 2000, pp. 11-12.

³²⁴ *Ibidem*, p. 24.

la influencia modernista. Los deslices evocadores, las exclamaciones, etc. contrastan con las agudezas, la ironía ácida, la sátira, el compromiso a voces y sin eufemismos y hasta el humor negro en ocasiones, en una crítica que se extiende a todos los ámbitos de la vida social, económica y política. Una buena muestra es la crítica que Valdelomar hace de la burguesía en artículos como “Sicología del cerdo agonizante”:

El cerdo es, en el corral, dentro de la limitada extensión del chiquero, el hombre rico y bruto de toda sociedad. Es el animal que más come y se nutre y el que menos trabaja; tiene su vida asegurada, consigue el pan sin preocupaciones; jamás se le ve pensativo; orgánicamente es incapaz de levantar los ojos al cielo; nunca ha visto las estrellas y nunca se ha conmovido con el crepúsculo. [...]

Yo he visto vivir a los cerdos. Conozco todas sus costumbres, nada edificantes, por cierto. Los he visto pacer en el lodo desde pequeños, y muchas veces, cuando he oído impugnar su método de vida, los he defendido. No obra en mí, pues, un prejuicio manifiesto ni una evidente hostilidad, ni el más vago asomo de malevolencia, al historiar la vida de estos animales gordos y blandos.

Porque, seamos lógicos, ¿tienen la culpa los cerdos de ser tan sinvergüenzas? ¿Son ellos responsables de hacer una vida abominable y absurda? Los pobres no tienen ni siquiera una universidad, una escuela fiscal, un periódico. (II, 621-622)

Como vemos, comienza por identificar al burgués con el cerdo y equipara los modos de vida de ambos. Tras una satírica descripción del cerdo-burgués afirma, irónicamente, que no existe animadversión en sus palabras ya que los cerdos carecen de universidad, escuela fiscal o periódico y por tanto no pueden optar a una vida distinta de la que tienen. Con esta afirmación Valdelomar hace entrar en juego una especie de elocuencia del silencio: lo que el lector entiende es que el cerdo carece de esos elementos, pero el burgués adinerado no, y pese a ello, mantiene su modo de vida abominable. Recordemos esa marginación del artista en la sociedad moderna a la que ya hemos aludido. Al pragmatismo y materialismo burgués se opone implícitamente la vida del artista, sumido en tribulaciones espirituales.

En otros momentos lleva más lejos la crítica, identificando la vida del burgués con la vida vacía, materialista, carente de todo interés más allá que el acumular capital. Así sucede en “Barranco, el balneario chic”, donde además queda patente el cambio de percepción del balneario limeño con respecto a la visión idílica que presentaba *La ciudad de los tísicos*:

Cuando el burgués tranquilo, seboso y redondo, con la frente sudorosa cual un nevado que se deshíela bajo el sol, toma dificultosamente su conexión en

Mantequería de Boza para dirigirse a un balneario donde flotará con la gracia anónima e impersonal de una pipa vacía, nada trascendental ha pasado en el mundo debido a la tal actitud. El burgués cumple leyes naturales: es gordo y suda, es seboso y mana grasas, es vacío y flota. (II, 658)

Se hace asimismo eco de la pésima gestión económica con que se habían llevado a cabo las reformas de la ciudad. Inicialmente, el guano había supuesto una bonanza económica para el país, y la administración estatal dispuso de la riqueza recién adquirida sin orden ni concierto, llevando a cabo una serie de obras públicas y medidas modernizadoras para Lima que constituyeron un derroche y contribuyeron al mayor endeudamiento del Estado:

Este palacio y estos parques de la Exposición costaron al Estado la suma de seis millones de soles de 48 peniques, que penique más o penique menos, hacen un total de doce millones de soles y una serie de millones de billetes. Algo así como lo que se le debe a la Peruvian de intereses. Pero esa obra tuvo dos fines: el estético y el altruista: dotar a la ciudad de uno de sus más lindos paseos y dotar a determinadas personas de unas cuantas casas y unos cuantos dineros en el Banco. (II, 643)

En cuanto a la clase política, la hipocresía y la compra de votos eran una constante en las elecciones presidenciales peruanas, cuando no se sustituía un gobierno por otro a través de la intervención militar directa. De nuevo, Valdelomar critica estas circunstancias a través de la burla. Así por ejemplo, en el artículo “Algo de todo” nos habla del carnaval. Cuando parece que vamos a asistir a un artículo casi de costumbres, donde se nos va a referir la celebración de una fiesta nacional, nos encontramos con que el carnaval se identifica directamente con la hipocresía y, una vez producida esa identificación, se entra en el terreno de la política. Elecciones manipuladas y promesas electorales incumplidas son la constante de fragmentos como el que sigue:

Sorprende el ingenio para negociar con la ingenuidad. Nótase sin embargo la ausencia de juguetes de sorpresa que en otras partes [...] se prodigan, pero después de asombrarme he caído en cuenta de que no hacen falta sorpresas aquí donde son numerosas, y bastante gordas, con la renovación de cada ministerio...

Lo que más me divirtió fue mirar a un chiquillo frente a un juguete de carnaval. Era éste un payaso que echaba los pies para adelante con la arrogancia de un caballo andaluz o de un presidente del Perú –es igual– y lucía un sombrero de pelo para disimular el botón que, presionado suavemente, hacía arrojar por la boca un grueso hilo de agua coloreada. (II, 626)

Valdelomar se muestra, pues, muy crítico con la vida política de su país y no deja escapar la oportunidad de censurarla. Así por ejemplo, en el artículo “Ensayo sobre la psicología del gallinazo”, traza un retrato de toda la sociedad limeña a través de la descripción de la vida de estas aves y, llegados al momento del banquete, es decir, cuando los pájaros buscan su comida entre la basura, Valdelomar nos sorprende con el siguiente comentario: “el lugar del banquete es ‘el montón’, la basura, el elemento que tanta importancia tiene en las elecciones criollas” (II, 664). Este último aspecto de análisis, el de la crítica a la clase política, nos permite enlazar directamente con el único cuento de carácter urbano que Valdelomar concibe y sitúa en Lima: “Historia de una vida documentada y trunca”.

3.2.2. “Historia de una vida documentada y trunca”: imagen satírica de la vida citadina

En la misma línea satírica y crítica de las crónicas, asistimos en este cuento a los desesperados intentos del protagonista, Garatúa, de procurarse un empleo en la capital³²⁵. El cuento constituye una sátira del “arribismo”, tan habitual en la sociedad de aquellos años, donde la máxima ambición de la pequeña burguesía consistía en colocarse, por medio de contactos, en cualquier puesto burocrático.

La estructura de este cuento, que es posible que Valdelomar pensara ampliar en algún momento, es considerablemente compleja. El primer fragmento se divide en tres partes, la primera, titulada “Cómo se suicidó Garatúa. – Sus memorias. – Un capítulo inédito” está contada por un narrador omnisciente que nos describe los últimos momentos de la vida de Gerónimo Garatúa, quien acude, como última opción antes de suicidarse, a un salón de juego a probar suerte. Puesto que la suerte no le sonrío, al llegar a casa, se ahorca con una corbata. La segunda parte, “Las Memorias de

³²⁵ Valdelomar solo publicó tres episodios inconexos de las memorias de Garatúa. El primero, en *Rigoletto* N.º 3, Lima, 24 de diciembre de 1915; el segundo, con el título “El reino interior de un desesperado, La psicología de un sinvergüenza (confesiones íntimas)”, en *La Prensa*, Lima, 3 de setiembre de 1915, p.6; la tercera, que contiene el capítulo VIII de las “Memorias del Sr. Ezequiel Garatúa y Baquerizo”, en *La Prensa*, Lima, 27 de setiembre de 1916, p. 5, en la sección *Impresiones*. (*Obras completas, op. cit.*, p. 18).

Garatúa”, es muy breve, solo consta del siguiente texto: “cojo al azar, uno de los capítulos de las *Memorias* de Garatúa, mientras el tiempo me permite ordenarlas y ofrecerlas en un tomo en cuarto y con letras de oro” (II, p. 284). Por tanto, en esta parte aparece un segundo narrador –que, por lo que sabemos, bien podría ser el mismo de la primera parte–, que encuentra los papeles de Garatúa después de su suicidio y se dispone a publicarlos al azar, mientras los ordena para que aparezcan como libro. La tercera parte, “¡Estoy destinado!”, está fechada en un lunes de septiembre (no indica el año), y es ya un fragmento redactado por el propio Garatúa.

Vemos por tanto cómo Valdelomar está experimentando con la estructura del relato, en este caso, comenzando por el final, con esa especie de esquela inicial, desvelando al lector el destino del protagonista para, a continuación, presentar a un personaje (cuya identidad nos es desconocida), que es quien encuentra los papeles del difunto y decide publicarlos.

Los dos siguientes fragmentos que aparecieron publicados siguen mostrando el diario escrito por Garatúa y están siempre enmarcados por los comentarios de ese personaje que ha encontrado las memorias. En el primer caso se abre de la siguiente manera: “Así comienza esta hoja del diario del señor Garatúa” (II, 287), y se cierra: “Así termina esta hoja del diario del señor Garatúa” (II, 290).

En el segundo caso, Valdelomar establece un nuevo juego intratextual, al empezar con las siguientes palabras: “así comienza el capítulo VIII de las *Memorias* del malogrado ingenio del señor Ezequiel Garatúa y Baquerizo, cuya muerte lamentara en estas mismas columnas hace un año y cuya obra inédita algún día conocerá el público” (*ibid.*). Estas palabras nos desvelan que, efectivamente, es este mismo narrador el que había redactado el primer texto, aquel que contaba en tercera persona las horas finales de la vida del protagonista. Pero además, si nos remitimos a las fechas de publicación, efectivamente este tercer fragmento apareció casi un año después del anterior, lo que nos permite identificar a Valdelomar con ese personaje que ha encontrado las memorias. Pero este juego llega todavía más lejos, puesto que, en determinados momentos, se hace alusión a personajes reales de la vida limeña. En

el primer fragmento, nos encontramos con una alusión a Clemente Palma, director de la revista *Variedades*³²⁶:

Miró las aguas, vio cómo se perdía el cabrilleo entre los débiles arbustos, y se acordó, sin saber por qué, del Rímac, escribiera y enviara (sic) a *Variedades* para que don Clemente, en manifiesta oposición con su nombre de pila, le diera un palo en el *Correo Franco*, porque ni eso pudo ser en el Perú Garatúa, ni siquiera poeta... (II, 284)

El guiño es evidente. Pero Valdelomar avanza todavía un poco más, al literaturizarse a sí mismo, esta vez, en palabras del propio Garatúa:

Me acuerdo que cuando Billingham, tuve muy buenos amigos. Llegué a congeniar hasta con Casaretto, me saludaba con un señor Reyes que llegó a superintendente de aduanas, tomaba el cocktail con Valdelomar en el Palais Concert, comía con Manuelito Qímper, me relacioné con Paz Soldán, pero a la hora de los moros me quedé sin destino. (II, 288)

Valdelomar, haciendo gala de su habitual narcisismo, se pone a sí mismo como ejemplo de “buen contacto”. Sin embargo, a este narcisismo subyace, sobre todo, un gran sentido del humor, que ya José Carlos Mariátegui hizo notar en sus *Siete ensayos* y que, desgraciadamente, ha sido habitualmente ignorado por la crítica, que en ocasiones ha visto excesos egocéntricos donde, como ahora, solo existía la intención de hacer humor, –incluso a costa de sí mismo, como le veremos hacer en algunos cuentos– combinado también con cierta intención de epatar al lector:

Uno de los elementos esenciales del arte de Valdelomar es su humorismo. La egolatría de Valdelomar era en gran parte humorística. Valdelomar decía en broma casi todas las cosas que el público tomaba en serio. Las decía *pour epater les bourgeois*. Si los burgueses hubiesen reído con él de sus poses megalomaniacas, Valdelomar no hubiese insistido tanto en su uso. Valdelomar impregnó su obra de un humorismo elegante, alado, ático, nuevo hasta entonces entre nosotros³²⁷.

Situándonos entonces en ese humorismo de Valdelomar, podemos comprender la sátira que despliega en este cuento. El protagonista, Gerónimo Garatúa, que

³²⁶ Clemente Palma (1872-1946), hijo de Ricardo Palma, fue el director de la revista *Variedades* durante veintitrés años, de 1908 a 1931. Fue precisamente en *Variedades* donde Valdelomar había publicado *La ciudad de los tísicos*, además de haber colaborado en otras ocasiones con caricaturas, poemas, o relatos.

³²⁷ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, op. cit., p. 199.

encarna todos los defectos de la pequeña burguesía limeña, al verse incapaz de conseguir un puesto de trabajo acorde con sus expectativas, decide suicidarse. Veamos la ironía con la que Valdelomar nos presenta esta fatal decisión:

Iba a suicidarse y no quería realizar esta disposición desesperada sin haber buscado todos los caminos. Él había adulado –método eficazísimo–; él había sido desde inspector de colegio hasta cronista de periódico; había debido; había convidado; había sido orador político en las plazuelas y en los clubs; había tenido amigos en todas partes, y sin embargo todo ello había tenido una sola coronación: el fracaso. Se suicidaba después de haber tocado todas las puertas. Antes de haber arrojado sus dos pesetas sobre el tapete, al presentarse ante Dios, con la venia del portero barbudo, Dios podría haber tenido que increparle, pero ahora cuando él se presentase ante el Gran Arquitecto, éste le preguntaría:

—¿Por qué te has suicidado?

—Porque todo me salía mal.

—¿Pero por qué no jugaste? Si hubieras jugado...

Pero ahora el del triángulo y la paloma no podría objetar. Gerónimo quería tener la satisfacción de verlo perplejo. Porque, ¿qué le podría decir Dios? (II, 283)

En efecto, Garatúa ha agotado todas las posibilidades, excepto la de trabajar para ganarse, con su esfuerzo, el puesto deseado. En este sentido podemos incluso apreciar un cierto carácter reivindicativo en este cuento: recordemos que Valdelomar era de procedencia humilde y había llegado a Lima para cursar sus estudios, y fue gracias a su trabajo, empezando por publicar caricaturas y algunos poemas en diversos periódicos y revistas de la época, que logró hacerse con un hueco y con un nombre en la elitista sociedad limeña del momento. Recordemos también que mientras muchos de sus compañeros de generación, procedentes de familias de la alta burguesía, eran enviados a Europa a formarse o bien obtenían fácilmente un puesto diplomático con el que viajar, Valdelomar optó por enrolarse en la candidatura populista de Billingham. Fue, como Garatúa, orador de plazuela, y estuvo a cargo de la dirección de *El Peruano*, antes de obtener el nombramiento que le permitió viajar a Roma, no como diplomático, sino como segundo secretario de la Legación peruana en Italia. Sin duda, al proponerse a sí mismo como un ejemplo de “buen contacto”, estaba reforzando indirectamente la idea de que él, a diferencia de otros muchos, había llegado a donde estaba como resultado de su propio esfuerzo y tenacidad.

Pensemos también que por estos años, fruto de la nueva configuración económica mundial, estaban naciendo las clases medias y obreras en las ciudades latinoamericanas, por lo que

las viejas sociedades comenzaron a trasmutarse. Primero las desbordaron los nuevos contingentes humanos que se incorporaban a la vida urbana, resultado unas veces del éxodo rural y otras de la aparición de inmigrantes extranjeros. Pero muy pronto el mayor número –acentuado por un decidido crecimiento vegetativo– alteró también cualitativamente la vieja estructura demográfica, al calor de las desusadas posibilidades de movilidad social que ofrecían las nuevas perspectivas ocupacionales. El resultado no tardó en advertirse, y el sistema tradicional de las relaciones sociales comenzó a modificarse. [...] El “nuevo rico”, el pequeño comerciante afortunado, el empleado emprendedor, el artesano habilidoso, el obrero eficaz, y todos los que descubrían en la intrincada trama de las actividades terciarias una veta que explotar, se abrieron paso por entre los recovecos del armazón social y terminaron por dislocarlo³²⁸.

Sin embargo, aquellos que lograban abrirse camino por ese entramado social no deseaban, en realidad, cambiar la estructura tradicional de la sociedad, sino insertarse en ella, “disfrutar de los beneficios y los goces que importaba ser uno de sus miembros, como los que la integraban de tiempo inmemorial”³²⁹. Garatúa, que por cierto, como se deja bien claro en el relato, había tenido diversos empleos, aspiraba no solo a ganarse un sustento sino a posicionarse socialmente. De hecho, en el fragmento inicial citado anteriormente, se apunta que Garatúa había sido desde portero de colegio a cronista de periódico, con lo que se nos está indicando que la profesión de cronista no parecía estar a la altura de las exigencias del protagonista. Valdelomar capta, por tanto, la esencia de ese entorno clasista limeño en el que él mismo se movía y contra el que había tenido que luchar para poder ejercer su profesión y ganarse el respeto –y de hecho, la admiración– de muchos de sus contemporáneos. Así reproduce, siempre con sentido del humor, las artimañas habituales para conseguir un nombramiento:

Con buscarse cada vez al enemigo de más influencia del que pretende el puesto, la cosa está arreglada. ¡Cuánto le agradezco, sin embargo, a Cotrina este puesto de amanuense! Y cuánto le agradezco su enemistad con Macedo. Si Cotrina no hubiese sido candidato por Calca; si Macedo no le hubiese entablado juicio criminal; si el Juez no hubiese sido amigo de Cotrina; si Macedo no hubiese acusado al Juez; si el Juez no hubiese sido amante de la señora de Huamán, a quien pretendía el subprefecto, y si Cotrina no hubiese sido pierolista, yo no estaría ahora, sentado en un alto banquillo delante de un libro inmenso, copiando los decretos del señor Bedregal, rubricados por S. E., en un cuarto a medias oscuro, por el cual tengo la mística visión de las torres de la catedral, perennemente. (II, 285)

³²⁸ José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, op. cit., pp. 259-260.

³²⁹ *Ibidem*.

o la ociosidad que caracterizaba a los empleos públicos:

Pero vamos a ver quiénes son mis compañeros de oficina. Mejor dicho, quiénes son los jefes a quienes tengo que adular todos los días. El Ministerio, por la parte que yo entro, porque tiene dos puertas, está compuesto de un director, dos jefes de sección, cuatro amanuenses, el portero y dos o tres amigos que vienen a visitar a cada uno de los empleados. Total, cincuenta ociosos. (*ibid.*)

Pero como ya sabemos, la ambición de Garatúa no se acaba con un puesto de amanuense. Poco tiempo después, quiere un destino y, lo que es más importante, parece quererlo únicamente motivado por un cierto sentimiento de envidia, únicamente para ser igual que todos los demás que son como él:

Yo soy una excepción en la vida ciudadana en el Perú. Soy tal vez el único hombre que ignora la placidez deliciosa que produce la posición de esta palabra: *Destino*. [...] Entre nosotros, la palabra destino tiene otra significación: tanto de sueldo por no trabajar. La originalidad de mi país me sugiere este hondo pensamiento que es una ley social: *Trabaja por conseguir un destino para que no trabajes*. (II, 287)

En el tercer fragmento asistimos a las reflexiones de Garatúa sobre la ciudad de Lima, a la que considera paradigma de la mediocridad. Esta visión traduce de nuevo un conflicto que nace con la modernización: la ciudad, que con la industrialización y los cambios pierde poco a poco su aire de grandeza colonial, no ha sido objeto de una modernización íntegra, sino que esta ha sido epidérmica, ha permanecido anclada en los aspectos más superficiales de la sociedad, sin llegar a penetrar en todos sus estratos, como veíamos en la crónica “La ciudad interesante y fantástica”. Esto hace que Lima, que ya no es la lujosa villa colonial, tampoco sea una gran ciudad del siglo que comienza, quedando así a medio camino, indefinida y gris:

Porque, romanticismos a un lado, esta ciudad de bizcocheros y de gallinazos, no tiene mucho de encantador. Aquí no hay sol, no hace frío, no hay rayos ni truenos, no cae nieve ni el calor impide tomar té inglés en la canícula. El Palais Concert fabrica y expende helados y caspiroleta de enero a enero. Aquí no hay bosques enmarañados ni ríos desbordantes, ni lobos ni pumas, ni palomas ni gacelas, ni minas ni volcanes, ni cimbras ni abismos, ni pobres ni ricos, ni criminales ni santos, ni salvajes ni civilizados, ni blancos ni negros. La ciudad ni es capital ni es puerto, porque no está a la orilla ni lejos del mar. [...] Todo es aquí más o menos mediocre, hay una virtud niveladora, una tabla rasa, que impide surgir a los grandes hechos, a los hondos sentimientos o a las vehementes pasiones. Aquí lo más solemne tiene algo de ridículo y lo ridículo algo de conmovedor. [...] No

tenemos nada definitivo, nada que merezca una opinión permanente. (II, 291-192)

Valdelomar nos sitúa pues, ante una modernidad postiza que se plasma en la copia indiscriminada de actitudes, modas y gustos europeos que desemboca a menudo en actitudes ridículas:

Pero hablemos de algo más grave; de la primavera. Un grupo de universitarios idealistas, jóvenes de buena voluntad, se reúnen cada año, por setiembre, y se ponen de acuerdo en que esta confusión climatérica ilógica se llama primavera y que la primavera llega el 23. A este acuerdo inofensivo concurrimos tácitamente, todos. Se escriben artículos sentimentales, se dan brillantes veladas, se pronuncian discursos y se leen versos de la estación. Pero la primavera no llega. (*ibid.*)

En definitiva, Valdelomar logra, con un sentido del humor incisivo, traducir algunas de las contradicciones que los nuevos tiempos estaban produciendo en ciudades como Lima, cuyas estructuras sociales y culturales no habían logrado modernizarse con la misma rapidez con que lo hacían las estructuras urbanas y técnicas, lo que provocaba ciertos desfases, conflictos que dieron lugar a una modernidad problemática en la que reparó y sobre la que escribió, tomando como punto de partida, en muchas ocasiones, el entorno urbano.

Hemos visto en este capítulo las diferentes imágenes de la ciudad que perfila Valdelomar en su obra: de una visión decadentista y con visos románticos y pasatistas, hemos llegado a un retrato mucho más realista de la ciudad moderna, la “ciudad real”. Del mismo modo, el autor pasa de una técnica evocativa y profundamente lírica a la sátira y la crítica evidentes, conjugadas con un sentido del humor ácido destinado a poner de manifiesto todas las lacras de la capital peruana. Este uso del humor, de la sátira y de la ironía no es exclusivo de los textos que hemos tratado en este capítulo, sino que permanece como una constante en la obra del autor, especialmente en aquellos cuentos y crónicas en los que trata de criticar algún aspecto de su entorno. Esta idea nos permite enlazar con el siguiente capítulo, que atenderá a los “cuentos yanquis” y los “cuentos chinos”, en los cuales se desarrolla una visión crítica de determinadas circunstancias socio-políticas.

4. LA REFLEXIÓN SOCIO-POLÍTICA A TRAVÉS DE LA MIRADA SATÍRICA

Apuntábamos en el capítulo anterior cómo Valdelomar a menudo recurrió al humor y la ironía para censurar algunos aspectos de la vida en la capital peruana, construyendo en sus textos sátiras acerca de determinados aspectos de la realidad. Como explicaba Mariátegui, el humor en Valdelomar no era gratuito, sino que obedecía a una actitud de rebeldía y de denuncia, motivo por el cual a menudo aparece conjugado con la ironía y articulado en forma de sátira, tal como ocurre en las crónicas y el cuento estudiados en el capítulo anterior en relación con la vida limeña. Esto mismo sucederá en los “cuentos yanquis” y los “cuentos chinos”, con relación a diferentes aspectos de su entorno sociopolítico, tanto nacional como internacional.

Universidad de Alicante

4.1. ARIEL VS. CALIBÁN: LA CRÍTICA AL IMPERIALISMO ANGLOSAJÓN EN LOS “CUENTOS YANQUIS”

Y los he visto a esos yankees, en sus abrumadoras ciudades de hierro y piedra y las horas que entre ellos he vivido las he pasado con una vaga angustia.

Rubén Darío

Son dos los “cuentos yanquis” de Abraham Valdelomar: “El círculo de la muerte” y “Tres senas; dos ases”³³⁰. Existe un tercer cuento, “El beso de Evans”, que ha representado para la crítica cierta dificultad de clasificación y que ha sido a menudo asimilado a los “cuentos yanquis”. En su edición de *Cuentos* (1969)³³¹ de Valdelomar, Armando Zubizarreta selecciona “El beso de Evans” y “Tres senas; dos ases” como representantes de los “cuentos yanquis” y César Ángeles Caballero afirma, en su edición de 1988, que “la mayor de sus impresiones sobre Nueva York, acaso está en el cuento ‘El beso de Evans’”³³². Probablemente el propio Valdelomar favoreció esta confusión al situar en la edición de 1918 “El beso de Evans” justo en medio de los dos “cuentos yanquis”. Así lo entiende, por ejemplo, Ricardo Silva-Santisteban cuando nos dice que “dentro de esta serie Valdelomar incorporó ‘El beso de Evans’, subtítulo ‘cuento cinematográfico’”³³³. No obstante, los estudiosos han venido intuyendo la dificultad de esa inclusión. El propio Silva-Santisteban separa en su edición este cuento, obedeciendo a la calificación que originalmente le dio Valdelomar de “cuento cinematográfico” y, por tanto, separándolo de los “cuentos yanquis”. Algunos años antes, Willy Pinto Gamboa incluía “El beso de Evans” en un apartado al que denominaba “primeros cuentos” junto con “El palacio de hielo” y “La virgen de cera”,

³³⁰ “El círculo de la muerte” fue publicado por primera vez en *Variedades*, en dos números: n.º 99 (29 de enero de 1910) y n.º 100 (5 de febrero de 1910), con el título “El suicidio de Richard Tennyson”. Después apareció en el n.º 2 de *Colónida* (1 de febrero de 1916) con el título “El círculo de la muerte” y con algunas variantes textuales. “Tres senas; dos ases” se publicó en *La Prensa* el 7 de julio de 1915. Ambos fueron después recogidos en la colección de cuentos publicada por Valdelomar en 1918 (*El Caballero Carmelo*, Lima, Talleres de la Penitenciaría de Lima, 1918).

³³¹ Abraham Valdelomar, *Cuentos*, selección e introducción de Armando Zubizarreta, *op. cit.*

³³² César Ángeles Caballero, *Abraham Valdelomar: vida y obra. Homenaje en el centenario de su nacimiento*, Lima, San Marcos, 1988, p. 13.

³³³ Ricardo Silva-Santisteban, “Introducción”, en Abraham Valdelomar, *Obras completas*, t. I, *op.cit.*, pp. 22-23.

siguiendo en este caso un criterio cronológico. Pinto Gamboa mantenía también “El círculo de la muerte” y “Tres senas; dos ases” aparte, como “cuentos yanquis”³³⁴.

“El beso de Evans”, en efecto, no puede ser entendido como “cuento yanqui”, ya que no comparte con los otros dos los rasgos más característicos de este grupo. Para empezar, y aunque parezca una obviedad, los “cuentos yanquis” reciben esta denominación por recrear la vida de los “yanquis”, es decir, que tanto el escenario –la ciudad de Nueva York– como los personajes, son estadounidenses. En segundo lugar, desde un punto de vista temático, los “cuentos yanquis” presentan una sátira de la sociedad estadounidense, utilitarista y pragmática, cuyos protagonistas están dominados por la ambición y el afán de enriquecimiento. Finalmente, la técnica es rápida, ágil y centrada en la anécdota: con sentido del humor e ironía se suceden escenas que ponen de manifiesto, constantemente, el carácter de los norteamericanos que el autor quiere criticar.

“El beso de Evans” no comparte ninguno de estos rasgos básicos. El protagonista, Evans Villard es parisiense. En segundo lugar, en el relato se precisa claramente que las escenas que transcurren en la tierra (parte del relato transcurre en el cielo y el infierno, tras la muerte de Evans) tienen lugar en París. Solamente estos dos rasgos bastarían para excluir este relato de los “cuentos yanquis”, pero es que tampoco en cuanto a aspectos temáticos y formales es posible establecer esa identificación. “El beso de Evans” no es una sátira, y aunque en determinados momentos despliega un gran sentido del humor, está más cerca del absurdo y lo irreverente que de ese sentido del humor crítico tan característico de los “cuentos yanquis” que veremos más adelante. En cuanto a la técnica narrativa, Valdelomar lo calificaba de “cuento cinematográfico”. Probablemente sea este el aspecto más interesante del cuento, puesto que podemos observar un intento –muy temprano, por cierto– de Valdelomar de innovar en las técnicas narrativas de su tiempo, lo que nos permite apoyar la idea que venimos defendiendo desde el principio de este trabajo: en Valdelomar conviven en muy pocos años diversas formas de hacer literatura, de ahí que resulte más operativo establecer un criterio temático-formal que cronológico a la hora de estudiar el conjunto de su narrativa. En cualquier caso, creo que todos los

³³⁴ Abraham Valdelomar, *Obras, textos y dibujos*, op. cit.

aspectos señalados dan una idea clara de las diferencias evidentes entre “El beso de Evans” y los dos “cuentos yanquis” y justifican la exclusión de aquel en este capítulo.

4.1.1. El debate finisecular: latinos vs. Anglosajones

Para entender plenamente los “cuentos yanquis” es necesario, en primer lugar, atender al contexto de su producción, que coincide con el momento de apogeo de las ideas que opusieron radicalmente a latinos y anglosajones en una polémica que invadió el pensamiento hispanoamericano desde finales del siglo XIX. Según Luis Alberto Sánchez, “entonces circulaba la versión de que todos los norteamericanos eran yanquis; todos los yanquis, capitalistas; todos los capitalistas, pragmáticos y por tanto antipoéticos, audaces y calculadores”³³⁵. Y de hecho, en el mismo año 1918 en que se publica *El Caballero Carmelo*, Clemente Palma reseñó en *Variedades* este libro, y afirmó con respecto a los “cuentos yanquis”: “no he podido apreciar sino el gran ingenio de este escritor para hacer de temas un tanto prosaicos y folletinescos, motivos de interesantes escenas saturadas con arte del espíritu mercantilista y vertiginoso que se atribuye á los yanques”³³⁶.

Recordemos que en 1898 había tenido lugar la guerra entre Estados Unidos y España que se había saldado con la derrota de ésta y la independencia de sus últimas colonias, Cuba y Puerto Rico. En estos momentos, las jóvenes naciones hispanoamericanas, que desde los inicios del proceso emancipador habían considerado a Estados Unidos como un modelo, comenzaban a percibir la hegemonía anglosajona y la amenaza que suponía para ellas el intervencionismo que iniciaba el gigante del norte. Es precisamente en este debate en torno al imperialismo anglosajón en el que se insertan los “cuentos yanquis”.

³³⁵ Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, op. cit., p. 100. En este sentido, podemos recordar por ejemplo las palabras de Francisco García Calderón, quien en un ensayo de 1903 dedicado a Spencer, afirmaba que el filósofo presentaba aspectos del espíritu inglés como “el criterio utilitario, el método genético y el individualismo” (“Herbert Spencer”, en *Ideologías*, París, Casa editorial Garnier Hermanos, 1918, p.38).

³³⁶ Clemente Palma, “Notas de artes y letras”, *Variedades*, año XIV, n.º 532, 11 de mayo de 1918, p. 446. La cursiva es mía.

Desde su propia independencia, a finales del siglo XVIII, Estados Unidos observó con atención los procesos de emancipación de los países latinoamericanos sin intervenir de forma activa; si bien, a través de la doctrina Monroe con su empeño por forjar para el continente americano un nuevo destino, distinto al del Viejo Continente, comenzó a surgir en estos años la reflexión sobre una nueva realidad continental americana³³⁷. Sin embargo, poco a poco se fue haciendo más evidente el afán expansionista de Estados Unidos, que comenzó con la compra de Luisiana a Francia en 1803 y de La Florida a México en 1819 y se consolidó con su intervención en la proclamación de la independencia de Texas en 1836 (cuya anexión a los Estados Unidos tuvo lugar en 1844). Después, en 1846 y tras vencer a México, se anexionaron también California y Nuevo México. Finalmente, en 1898, tras la derrota de España, Estados Unidos adquirió Puerto Rico y accedió al dominio de Cuba. Al mismo tiempo, en Europa, España y después Francia perdían el dominio continental que era asumido por Reino Unido:

Durante las últimas décadas del siglo XIX, el decaimiento de los países latinos europeos se manifestó a través de sucesivas derrotas –la francesa frente a Alemania en 1870, la italiana en Adua en 1896 y el descalabro español de 1898–, que se convierten en detonantes de esa fractura cultural desarrollada en los ámbitos intelectuales europeos a través de la polémica entre las dos civilizaciones principales: la latina frente a la anglosajona y germánica³³⁸.

En este contexto comenzaron a circular en los países latinos (incluyendo a Francia y a Italia) una serie de ideas estrechamente ligadas a las nuevas nociones aportadas por las investigaciones en psicología y por el progreso científico en el ámbito de la biología, donde las teorías darwinianas sobre la selección de las especies hicieron surgir una conciencia generalizada de inferioridad con respecto a los pueblos germano y anglosajón. Ejemplos de ello son obras como *Leyes psicológicas de la evolución de los pueblos* (1894) de Gustave Le Bon, o *En qué consiste la superioridad de*

³³⁷ Cfr. José Carlos Rovira, *Entre dos culturas. Voces de identidad hispanoamericana*, Universidad de Alicante, Alicante 1995, pp. 86–87.

³³⁸ Eva Valero Juan, *Rafael Altamira y la "reconquista espiritual" de América*, Murcia, Cuadernos de América sin nombre, n.º 8, 2003, p. 35.

los anglosajones (1897) de Edmon Demolins³³⁹. En este sentido, como explica Lily Litvak,

en su mayor parte estas teorías raciales buscaban una justificación del hecho, absolutamente evidente, del paso del poderío científico, industrial, económico e intelectual de los países del sur a los del norte de Europa. Dicha preponderancia se atribuía a la superioridad racial, cultural o social de los nórdicos, a la supuesta ventaja de la moral protestante sobre la católica³⁴⁰.

Todos estos planteamientos se dieron también entre pensadores hispanoamericanos, que en diversos ensayos buscaron diagnosticar y evaluar las carencias y defectos de la sociedad latinoamericana, surgiendo así textos de marcado carácter pesimista como por ejemplo *El continente enfermo* (1899) de César Zumeta, *El porvenir de las naciones hispanoamericanas ante las conquistas recientes de Europa y de los Estados Unidos (estructura y evolución de un continente)* (1899) de Francisco Bulnes, *Nuestra América* (1903) de Carlos Octavio Bunge o *Pueblo enfermo* de Alcides Arguedas³⁴¹. Estas teorías de tipo racial o biológico derivaron en una polarización referida a los valores morales que supuestamente definían a cada una de las civilizaciones, de manera que “frente al materialismo, el utilitarismo, el culto a la riqueza, a la fuerza y a la competitividad del modelo nórdico, emergió, en los decaídos países latinos de Europa, el *panlatinismo*”, que supuso una “afirmación rotunda y exaltación de los valores culturales comunes –el espiritualismo, el idealismo, y la reivindicación de la cultura–³⁴².

De este modo, al mismo tiempo que entre unos sectores proliferaban toda una serie de ideas en torno a la decrepitud de la “raza latina”, se producía, por parte de otros sectores, la reacción frente a esas ideas. El poder económico y técnico del mundo anglosajón se identificó con el materialismo exacerbado, y se reservaban para los latinos los valores humanitarios. Esta idea del materialismo anglosajón caló profundamente en los intelectuales de la época:

³³⁹ V. Teodosio Fernández, “España y la cultura hispanoamericana tras el 98”, en Lourdes Royano (ed.), *Fuera del olvido: los escritores hispanoamericanos frente a 1898*, Universidad de Cantabria, Santander 2000, p. 14. Para una nómina exhaustiva de textos referidos a esta polémica, v. Eva Valero, *Rafael Altamira y la “reconquista espiritual” de América*, op. cit., pp. 36-37.

³⁴⁰ Lily Litvak, “Latinos y anglosajones: una polémica de la España de Fin de Siglo”, en *España 1900...*, p. 157.

³⁴¹ Cfr. Teodosio Fernández, “España y la cultura hispanoamericana tras el 98”, art. cit., pp. 14-16.

³⁴² Eva Valero, *Rafael Altamira y la “reconquista espiritual” de América*, op. cit., pp. 37-38.

Los modernistas se habían distinguido a la hora de propagar esa opinión, extendida sobre todo en Francia, donde Jean Marie Guyau había identificado las groseras corrientes materialistas del siglo con el “americanismo”, y donde Ernest Renan había encontrado para ellas el símbolo de Calibán, personaje de *La Tempestad* de William Shakespeare³⁴³.

Esta identificación muy pronto fue asumida por algunos autores latinoamericanos que plasmaron en sus escritos su aversión hacia el materialismo y la codicia representados por la raza nórdica en general y por los estadounidenses (los “yanquis”) en particular. Ya José Martí reconocía en *Nuestra América* (1891) “el desdén del vecino formidable” que constituía, a sus ojos, “el peligro mayor de nuestra América”³⁴⁴. Del mismo modo, Rubén Darío en su conocido ensayo de 1898, *El triunfo de Calibán*, denominaba “búfalos de dientes de plata” a los estadounidenses, a los que se refería en los siguientes términos: “colorados, pesados, groseros, van por sus calles empujándose y rozándose animalmente, a la caza del dollar. El ideal de esos calibanes está circunscrito a la bolsa y a la fábrica. Comen, comen, calculan, beben *whisky* hacen millones. Cantan *Home, sweet home!* Y su hogar es una cuenta corriente”³⁴⁵.

Quizá el texto más paradigmático de todos los que en América Latina generó esta polémica sea el *Ariel*, del uruguayo José Enrique Rodó. En este ensayo, Rodó se hacía eco de la identificación de los Estados Unidos con Calibán: “si ha podido decirse del utilitarismo que es el verbo del espíritu inglés, los Estados Unidos pueden ser considerados la encarnación del verbo utilitario”³⁴⁶. Como símbolo de oposición a ese utilitarismo, surgía en el ensayo de Rodó la figura de Ariel, el antagonista puro y bondadoso de Calibán en *La tempestad*, con quien debían identificarse las naciones latinoamericanas. Rodó no desdeñaba el avance y el progreso, que consideraba necesarios, pero sí condenaba la pérdida de espiritualidad y valores humanos que dicho progreso había conllevado, según él, en la sociedad estadounidense:

Su prosperidad es tan grande como su imposibilidad de satisfacer a una mediana concepción del destino humano. Obra titánica, por la enorme tensión de voluntad que representa, y por sus triunfos inauditos en todas las esferas del engrandecimiento material, es indudable que aquella civilización produce en su

³⁴³ Cfr. Teodosio Fernández, “España y la cultura hispanoamericana tras el 98”, *art. cit.*, p. 18.

³⁴⁴ José Martí, *Nuestra América*, en Sonia Mattalía, *Modernidad y Fin de Siglo en Hispanoamérica*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante 1996, p. 171.

³⁴⁵ Rubén Darío, *El triunfo de Calibán*, en Sonia Mattalía, *Modernidad y Fin de Siglo en Hispanoamérica*, *op. cit.*, p. 179.

³⁴⁶ José Enrique Rodó, *Ariel*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p.101.

conjunto una singular impresión de insuficiencia y de vacío. Y es que si, con el derecho que da la historia de treinta siglos de evolución presididos por la dignidad del espíritu clásico y del espíritu cristiano, se pregunta cuál es en ella el principio dirigente, cuál su *substratum* ideal, cuál el propósito ulterior a la inmediata preocupación de los intereses positivos que estremecen aquella masa formidable, sólo se encontrará, como fórmula de ideal definitivo, la misma absoluta preocupación del triunfo material³⁴⁷.

Rodó manifestaba temor ante la actitud de algunos dirigentes hispanoamericanos que veían en Estados Unidos un modelo a seguir, pues “la admiración por su grandeza y por su fuerza es un sentimiento que avanza a grandes pasos en el espíritu de nuestros hombres dirigentes [...]. Y de admirarla se pasa por una transición facilísima a imitarla”³⁴⁸. Esta imitación daría lugar, según el autor, a una “América *deslatinizada* por propia voluntad” para ser luego “regenerada a imagen y semejanza del arquetipo del Norte”³⁴⁹, ante lo cual era necesario defender el carácter personal de lo latinoamericano:

Acaso oiréis decir que no hay un sello propio y definido, por cuya permanencia, por cuya integridad deba pugnarse, en la organización actual de nuestros pueblos [...]. Pero en ausencia de esa índole perfectamente diferenciada y autonómica, tenemos –los americanos latinos– una herencia de raza, una gran tradición étnica que mantener, un vínculo sagrado que nos une a inmortales páginas de la historia, confiando a nuestro honor su continuación en lo futuro. El cosmopolitismo, que hemos de acatar como una irresistible necesidad de nuestra formación, no excluye ese sentimiento de fidelidad a lo pasado ni la fuerza directriz plasmante con que debe el genio de la raza imponerse en la refundición de los elementos que constituirán el americano definitivo del futuro³⁵⁰.

Para Rodó era entonces el cosmopolitismo un “mal necesario”, y planteaba en su ensayo la necesidad de una educación que permitiera a los ciudadanos formarse en todos los ámbitos del saber, para evitar así una extrema especialización que aislase unos campos de otros, y derivase en un utilitarismo que finalmente llegase a perder de vista las cuestiones culturales y espirituales³⁵¹. Esta visión, de marcado carácter

³⁴⁷*Ibidem*, p. 190.

³⁴⁸*Ibidem*, p. 102.

³⁴⁹*Ibidem*, p. 103. La cursiva es del original.

³⁵⁰*Ibidem*, pp. 105-106.

³⁵¹ Cfr. *Ibidem*, p. 46 y ss.

idealista, tuvo una extraordinaria influencia entre los intelectuales americanos de principios del siglo xx³⁵². Como explica Teodosio Fernández,

aunque trataba de actuar sobre la realidad presente y futura de Hispanoamérica, las referencias a una identidad propia, fijada en un pasado glorioso que había de recuperarse para el futuro, daban a su propuesta un carácter esteticista y utópico que muchos lectores suyos utilizaron como refugio contra la historia reciente. Esa ambivalencia facilitó el éxito del arielismo, que había de tener profundas consecuencias para la cultura de Hispanoamérica. Durante más de dos décadas *Ariel* constituyó una suerte de evangelio latinoamericano, citado y glosado por escritores numerosos. Así contribuyó a consolidar la esperanza en la raza latina, asociada al idealismo, al culto de la belleza y la inteligencia, a la aristocracia del espíritu, frente al mercantilismo utilitario que se extendía con el poder de Estados Unidos y frente a la “nordomanía” que afectaba a muchos intelectuales hispanoamericanos³⁵³.

Esta influencia se dejó sentir con especial intensidad en la generación del novecientos peruana, que de hecho recibió habitualmente el calificativo de “arielista”. En los pensadores del fin de siglo peruano podemos ver claramente la marca de Rodó y la permeabilización de todas esas ideas en torno a lo latino y lo anglosajón que poblaban el horizonte intelectual latinoamericano de la época.

En este sentido, conviene recordar además que en Perú el clima de desencanto se vio acentuado por las consecuencias de la Guerra del Pacífico. Como explica Julio Cotler, “el descalabro político impulsó el desarrollo de una producción intelectual del civilismo, destinada a desentrañar la causa de las deficiencias de la sociedad peruana y proveer respuestas positivas al diagnóstico resultante”³⁵⁴. Fue a los integrantes de la denominada generación del novecientos a quienes correspondió de algún modo desarrollar todo un ideario de análisis de los problemas del Perú y sus posibles soluciones, que se plasmaron en diversos trabajos historiográficos, sociológicos y también de teoría literaria. Estos autores se hicieron eco de las ideas de Rodó y de tantos otros intelectuales hispanoamericanos de la época, en un momento de pesimismo generalizado en el país y de aridez en el terreno intelectual, fruto de las

³⁵² A este respecto señalaba Luis Alberto Sánchez: “el novecentismo se caracterizó por una constante invocación al ideal. Acentuó tanto la nota que creó el mito de un Calibán químicamente puro. Estados Unidos encarnaría al calibanismo, mientras que los ‘latinos’ representarían el idealismo. Ariel de un lado, Calibán del otro; Quijote aquí y allá Sancho; el mundo vivía solicitado por los extremos” (*Balance y Liquidación del Novecientos...*, *op. cit.*, p. 96).

³⁵³ Teodosio Fernández, “España y la cultura hispanoamericana tras el 98”, art. cit., p. 20.

³⁵⁴ Julio Cotler, *Clases, Estado y Nación en el Perú*, Lima, IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2013 [1978], p. 128.

nefastas consecuencias de la guerra. En palabras de Ventura García Calderón, la suya fue una generación que “venida a menos después del desastre nacional restauró su porfiado optimismo, se europeizó como toda la América del Sur, pero consagrando sus más íntimas fruiciones y tareas a escudriñar el sentido del pasado peruano, las vicisitudes de su presente y el fundamento de su porvenir”³⁵⁵.

En el contexto de derrota moral y crisis económica que había sobrevenido tras la guerra, la debilitada burguesía peruana recurrió al capital extranjero, sobre todo estadounidense, para tratar de reanimar la economía nacional, lo que terminó de “definir el tipo de articulación neocolonial que se estableció a partir de entonces entre el Perú y las economías capitalistas”³⁵⁶. Por tanto, al igual que en muchos otros países latinoamericanos, el debate finisecular que enfrentaba los mundos latino y anglosajón tuvo en Perú su correlato en el ámbito nacional. Los intelectuales del momento fueron conscientes del intervencionismo estadounidense en el Perú y de los efectos que esta política económica podría acarrear.

Los ecos de los planteamientos de Rodó se observan, por ejemplo, en el principal pensador del grupo novecentista, Francisco García Calderón, quien concebía dos tradiciones claramente diferenciadas en América, la anglosajona y la iberolatina, cuya “fuerza de asimilación transforma las razas nuevas. Los ingleses y los españoles desaparecen; sólo subsisten las dos herencias morales”³⁵⁷. Lo latino se configuraba como un constructo que engloba “caracteres comunes a todos los pueblos mediterráneos”, de modo que “los americanos pertenecen a la gran familia latina; son vástagos de España, de Portugal y de Italia, por la sangre y las tradiciones profundas; hijos de Francia, por las ideas generales”³⁵⁸. Esta herencia latina, capaz de resistir el embate anglosajón, era fundamental para García Calderón:

Este espíritu de una América nueva es irreductible. El contacto de la civilización anglosajona podrá renovarlo parcialmente, pero la transformación integral del genio propio de nuestras naciones no se operará nunca. Ello significaría el suicidio de la raza. Allí donde los yanquis y los latinoamericanos se

³⁵⁵ Ventura García Calderón, *Nosotros*, Casa Editorial Garnier Hermanos, París, 1946 [1936], p. 13.

³⁵⁶ Julio Cotler, *Clases, Estado y Nación en el Perú*, *op. cit.*, p. 137. Para una mejor comprensión del devenir económico, político y social de estos años, v. “3. La formación capitalista dependiente: la república aristocrática y el enclave imperialista”, en Julio Cotler, *op. cit.*, pp. 127-178.

³⁵⁷ Francisco García Calderón, “Las democracias de América Latina: ¿son los iberoamericanos de raza latina? y El problema de la unidad”, en José Carlos Rovira (ed.), *Identidad, cultura y literatura*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert y Comisión V Centenario. Generalitat Valenciana, 1992, p. 145.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 146.

ponen en contacto, se observa mejor las contradicciones indisolubles que separan a los unos de los otros. Los anglosajones conquistan la América comercialmente, económicamente, imponiéndose a los latinos, pero la tradición y el ideal, el alma de estas repúblicas, les son hostiles³⁵⁹.

Por su parte, José de la Riva-Agüero percibía la situación peruana como una disyuntiva que implicaba “o concentrar todas nuestras energías y hacer un esfuerzo excepcional, portentoso, para elevar nuestra potencia económica [...] con el fin de que los Estados Unidos no nos absorban por completo; o resignarse a perecer”³⁶⁰. En este sentido, el historiador se distanciaba en parte de Rodó, cuyas ideas consideraba en exceso utópicas, propias de “optimistas simpáticos pero incorregibles soñadores”³⁶¹. Para Riva-Agüero la regeneración nacional en el terreno económico, es decir, la fortaleza industrial y mercantil, era la única posibilidad de conservar la autonomía nacional frente al intervencionismo norteamericano y, en consonancia con los valores de la alta burguesía peruana –a la que pertenecía–, abogaba por la colaboración con el país del norte:

Nosotros no podemos evitar que la desbordante y avasalladora influencia de los Estados Unidos penetre a banderas desplegadas en la América Española. [...] Pero si trabajamos con voluntad y constancia en regenerarnos, podemos conseguir que la invasión norte-americana deje a salvo e íntegra nuestra autonomía, y que, en vez de postergarnos en nuestra propia casa y hacernos descender de la calidad de amos a la de criados y aun parias, se trueque en el más poderoso elemento de nuestra prosperidad³⁶².

A pesar de abogar por el progreso económico y la modernización en términos capitalistas, Riva-Agüero coincidía con Rodó y otros pensadores en la necesidad de limitar el influjo estadounidense, sobre todo en el terreno cultural. De ahí que llegase a proponer, para contrarrestar dicha influencia, fomentar la inmigración y el comercio europeos, sobre todo español e italiano, para mantener así la idiosincrasia latina de América del Sur:

Y para que siempre la mayoría de los pobladores sea de origen latino, para que la raza latina no pierda el predominio de estas tierras que ella ha descubierto

³⁵⁹*Ibidem*, pp. 146-147.

³⁶⁰ José de la Riva-Agüero, *Obras completas I. Estudios de literatura peruana. Carácter de la literatura del Perú independiente*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962 [1905], p. 297.

³⁶¹*Ibidem*.

³⁶²*Ibidem*, p. 298.

y colonizado, para que la fusión con los inmigrantes sea fácil y no corra peligros de otra suerte el espíritu nacional, sería de desear que vinieran italianos y españoles en mayor número que anglo-sajones y germanos³⁶³.

Hasta aquí hemos trazado solo un pequeño esbozo de un debate complejo y sujeto a numerosas tensiones histórico-culturales, así como a distintos intereses políticos y económicos. Y si bien esas tensiones e intereses diferían según las circunstancias de cada país, lo cierto es que había un clima de hostilidad generalizada hacia todo lo relacionado con el mundo anglosajón y, muy especialmente, con los Estados Unidos. A este respecto, resulta interesante hacer alusión a la crónica que el mexicano José Vasconcelos escribió tras haber pasado una temporada en Lima hacia mediados de 1916, donde confraternizó con José de la Riva-Agüero y también con Abraham Valdelomar. En su crónica titulada “Lima de los Reyes”, Vasconcelos relataba su llegada a la capital limeña y algunos de sus encuentros con Riva-Agüero, en los cuales emerge la visión hispanoamericana de lo “yanqui”:

—Sucede —replicó [se refiere a Riva-Agüero]— que los pueblos primitivos, como el yanqui, no comprenden el sentido de los símbolos y se conforman con reír de ellos, como los niños.

Y objetaba yo la razón total de mi escuela: el progreso de Norteamérica...

—¡Ah, sí, el otro mito, el progreso...! Vea por aquí a sus super-hombres; llegan a los restaurantes a emborracharse con *whiskey* porque no saben beber vino... el progreso ¿es la maquinización de la vida?³⁶⁴

La idea de la incapacidad de los vecinos del norte para profundizar en cuestiones culturales subyace, como podemos ver, a este intercambio de ideas. Del mismo modo, en el ámbito económico, son conscientes de la labor intervencionista de los Estados Unidos y la risa se tiñe de amargura cuando el autor, en su reflexión, recuerda que es fundamentalmente la mala gestión y el oportunismo de las clases dirigentes lo que ha favorecido la precaria situación económica de países como México o Perú:

—Mire usted, —le expliqué una vez—: si no fuese por la influencia yanqui, que ha invertido capitales en México, todos los miembros de la clase media, a la que pertenezco, estaríamos condenados a cobrar los réditos del clero, o de las

³⁶³ *Ibidem*, p. 299-230.

³⁶⁴ José Vasconcelos, “Lima de los Reyes”, *Viajeros hispanoamericanos (temas continentales)*, compilación, prólogo y bibliografía de Estuardo Núñez, Venezuela, Ayacucho, 1989, p. 438.

grandes familias, con sueldo de hambre, obligación de presentar cédula de confesión antes de recibir la mesada y de vestir luto cada vez que muriese alguna tía vieja de la familia de los patrones. [...]

No era ciego Riva Agüero para no ver el problema terrible de todas las naciones hispanoamericanas, víctimas de una conquista nueva, disimulada con la leyenda heroica de una Independencia que pagó Inglaterra y han usufructuado los Estados Unidos. También en el Perú el petróleo era ya de la Standard, y las minas, de Guggenheim³⁶⁵.

Todas estas ideas circulaban constantemente entre los intelectuales hispanoamericanos, lo que dio lugar al surgimiento de toda una serie de tópicos, estereotipos e ideas preconcebidas en torno a lo “yanqui”. Y en este contexto, como señalaba Raúl Firbas, “los *Cuentos yanquis* son relatos más o menos elaborados sobre un tipo humano que Valdelomar seguramente conocía caricaturizado en algunos productos culturales de la época”³⁶⁶. La originalidad de Valdelomar radica en abordar este tema en forma de cuento –y no de ensayo, como era lo habitual–, y sobre todo en el empleo de una pretendida perspectiva yanqui, deviniendo así estos relatos en articulaciones satíricas cargadas de humor, que permitían al autor ironizar y criticar todos aquellos aspectos de la sociedad norteamericana que consideraba desdeñables.

La actitud de Valdelomar ante lo anglosajón no se plasmó únicamente en los “cuentos yanquis”, sino que se dejó traslucir también en varios momentos de su producción no solo literaria sino también periodística desde sus artículos más tempranos, en los que ya podemos apreciar el tono de burla que el autor solía adoptar para hablar de los anglosajones. Así por ejemplo, en el temprano artículo *Hacia el trono del sol*³⁶⁷, caracterizaba a la tripulación alemana del barco en el que viajaba según los valores que el pensamiento de la época atribuía a los germanos y anglosajones, frente a los valores comúnmente relacionados con los latinos:

Lo primero que se deja observar en el barco es la presencia de dos razas opuestas. Los latinos y los germanos. Los latinos somos soñadores sentimentales, divinamente cursis en eso de sentir y de ver la vida. Amamos los versos y nos pitorreamos, por regla general, de las fábricas y las ferreterías. Los alemanes –los del *Polynesia* por lo menos– no toleran pitorreos ni ensueños ni sentimentalismos. Creen –los del *Polynesia* por lo menos– que más ha rodado o puede rodar en el mundo un queso de bola que la marcha triunfal del divino

³⁶⁵*Ibidem*, p. 439.

³⁶⁶ Raúl Firbas, “Los cuentos yanquis de Abraham Valdelomar”, *Lienzo*, n.º 11, Lima, junio de 1991, p. 81.

³⁶⁷*El Comercio*, 16 de septiembre de 1910.

Rubén. Y podría asegurar que Nietzsche, Goethe y Gutemberg no tienen un trono entre la roja tripulación del buque cósmico. (I, 100)

Para Valdelomar, igual que para tantos de sus coetáneos, era evidente que existía una diferencia clara de valores entre ambas culturas. Conocedor de las teorías de la época que declaraban firmemente la superioridad de los anglosajones frente a otros pueblos y costumbres, el autor se burlaba de dicha concepción en un divertido artículo titulado “El arte y los bigotes”³⁶⁸. A propósito de una noticia aparecida en prensa que informaba de que los actores de una compañía italiana se habían declarado en huelga tras haber sido obligados a afeitarse el bigote para poder actuar en Londres, Valdelomar hacía el siguiente comentario:

Hay gentes que cuidan más del bigote que cualquiera otra parte de su cuerpo; así vemos por allí italianos con uno de los pelos de cuyos bigotes podía hacerse una cuerda de violín. Pero está visto que los ingleses no piensan lo mismo y no toleran que los demás puedan amar algo que a ellos les es mortificante. Un hombre que no habla inglés y que se deja crecer el bigote es, en concepto de un británico, el ser más despreciable de la naturaleza. (I, 206)

Como apuntábamos antes, la polémica no se limitó a la oposición entre hispanos y yanquis sino que se extendía por la parte anglosajona a alemanes y británicos y por la latina a italianos y, como vemos en el siguiente ejemplo, también a los franceses. En el artículo “Roosevelt, orador”³⁶⁹ Valdelomar afirma que el presidente estadounidense no entendía a los franceses “y de entenderles no les habría hecho caso, porque si un inglés no desprecia a un hombre bigotudo, un yanque no se da cuenta de la presencia de un francés” (I, 207).

Pero sin duda, la crítica más recurrente que encontramos en los diversos artículos y crónicas que Valdelomar dedicó al mundo estadounidense está centrada en la ambición que Valdelomar consideraba inherente al yanqui. Esta crítica se puede ver en el artículo “El récord universal de Annie S. Peck”³⁷⁰, de la serie de artículos reunidos bajo el título *Comentando el cable*. Apreciamos aquí además el tono irónico al referirse a las ambiciones de Miss Annie, que está claramente emparentado con los “cuentos yanquis”, como veremos más adelante:

³⁶⁸La *Opinión Nacional*, 27 de febrero de 1912.

³⁶⁹La *Opinión Nacional*, 27 de febrero de 1912.

³⁷⁰La *Opinión Nacional*, 24 de febrero de 1912.

Hace años que la señora Peck se había propuesto, como buena yanque, batir el *record* de algo y no lo pensó más, porque las yanques no se detienen a pensar: cogió una maleta, metió un traje de hombre, unas botas, dos barómetros y un libro. ¿Qué es lo más alto, se preguntó, donde no haya subido el pie de una mujer? [...]

Miss Annie vino al Perú y subió, paso a paso y con sangre fría yanque, las nevadas y difíciles cumbres del Huascarán y el Coropuna.

Hoy acaba de volver a Estados Unidos y allí los diarios le han discernido el diploma de *recordwoman*. Ella recibirá un premio pecuniario, publicará después un libro y concluirá por casarse con algún *recordman* autor de cualquier otra bárbara maravilla. (I, 197)

No obstante, es necesario reconocer en Valdelomar una actitud crítica que le permitió ir más allá de la mera burla injustificada. Si bien censuraba muchos aspectos y se mofaba de otros tantos, no pudo dejar de admirar –al igual que otros intelectuales de la época– determinadas cualidades de la mentalidad anglosajona. En ocasiones, Valdelomar criticó actitudes propias de los “latinos” a las que contraponía el acierto de los norteamericanos. Como explica Aída Díaz Bild: “un aspecto fundamental de la risa es su carácter universal: el humorista o cualquiera que posea el auténtico espíritu cómico se ríe no sólo de los otros, sino también de sí mismo”³⁷¹. Este juego entre admiración y crítica, burla y respeto hacia distintos aspectos de ambos sistemas culturales (el latino y el anglosajón) se plasmará constantemente en los “cuentos yanquis”.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.1.2. La sátira del mundo anglosajón: “El círculo de la muerte” y “Tres senas; dos ases”

Los “cuentos yanquis” se enmarcan en el contexto que hemos perfilado en los epígrafes anteriores. Como señala Augusto Tamayo Vargas, estos cuentos constituyen “una literatura que corresponde a la época [...] donde una vez más surge la sátira al

³⁷¹Aída Díaz Bild, *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*, Servicio de Publicaciones Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2000, p. 171.

progreso acelerado y al pragmatismo sajón, muy común todavía bajo la crítica modernista del *Ariel* del uruguayo Enrique Rodó³⁷².

En ambos cuentos podemos observar muy claramente la idea fundamental que Valdelomar tiene con respecto a lo anglosajón, concretamente a lo “yanqui”: se trata de un mundo dominado por el materialismo y el pragmatismo, donde la mayor aspiración del hombre es la obtención de riqueza³⁷³. A este afán de enriquecimiento se subordinan todos los demás aspectos de la existencia humana, incluso la vida misma, puesto que los personajes negocian con la muerte, tanto propia como ajena, buscando en ella una rentabilidad que les proporcione beneficio económico.

Sin embargo, para comprender plenamente los “cuentos yanquis”, hemos de tener en cuenta, ante todo, que Valdelomar los creó en clave de humor y para ser leídos por un lector que vivía inmerso en ese entramado de teorías y polémicas que venimos comentando. Este contexto común es fundamental, puesto que como señala Pamela De Weese, “lo que parece ser único en el caso de la ironía es la absoluta necesidad de la convergencia de por lo menos algunos de los contextos sociales y culturales del autor y el lector para crear un significado que incluye, pero al mismo tiempo difiere de, el enunciado”³⁷⁴.

De este modo, y partiendo de este contexto social y cultural compartido, Valdelomar abre ambos relatos dejando clara la oposición entre las dos “razas”.

³⁷² Augusto Tamayo Vargas, “Abraham Valdelomar”, en Julio Ortega y Augusto Tamayo Vargas, *Ventura García Calderón; Abraham Valdelomar*, Lima, Universitaria, 1966, p. 39.

³⁷³ Esta es, por otro lado y como venimos planteando, una opinión recurrente entre los intelectuales de la época, que ya apreciaba José Martí en 1881: “no así aquellos espíritus tranquilos, turbados sólo por el ansia de la posesión de una fortuna. Se tienden los ojos por aquellas playas reverberantes; se entra y sale por aquellos corredores, vastos como pampas; se asciende a los picos de aquellas colosales casas, altas como montes; sentados en silla cómoda, al borde de la mar, llenan los paseantes sus pulmones de aquel aire potente y benigno; mas es fama que una melancólica tristeza se apodera de los hombres de nuestros pueblos hispanoamericanos que allá viven, que se buscan en vano y no se hallan; que por mucho que las primeras impresiones hayan halagado sus sentidos, enamorado sus ojos, deslumbrado y ofuscado su razón, la angustia de la soledad les posee al fin, la nostalgia de un mundo espiritual superior los invade y aflige; se sienten como corderos sin madre y sin pastor, extraviados de su manada; y, salgan o no a los ojos, rompe el espíritu espantado en raudal amarguísimo de lágrimas, porque aquella gran tierra está vacía de espíritu” (*La Pluma*. Bogotá, Colombia, 3 de diciembre de 1881). Artículos reproducido en *En los Estados Unidos. Escenas norteamericanas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital a partir de *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales. Instituto Cubano del Libro, 1975, pp. 15-500, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/en-los-estados-unidos-escenas-norteamericanas--0/html/fef234ce-82b1-11df-acc7-002185ce6064_11.htm#13> [Consulta: 06/05/2015].

³⁷⁴ Pamela De Weese, “La ironía: el arte de la interpretación”, en *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*, *ActasX Simposio Internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*, Fundación Luis Goytisolo, El Puerto de Santa María, 2002, p. 34.

Aunque queda patente, a través de la ironía que el autor emplea para hablar del yanqui, que la diatriba irá dirigida contra lo estadounidense, no pierde tampoco la oportunidad de criticar asimismo aquellos aspectos que considera deleznable de las sociedades sudamericanas –que pueden identificarse, por relación metonímica, con la peruana–. El narrador de “El círculo de la muerte”, comienza su relato con las siguientes palabras:

Los negocios del señor Kearchy marchaban mal. Kearchy, un hombre ingeniosísimo, era ante todo un yanqui. Acostumbrado a ver el mundo desde los edificios de cuarenta pisos de nuestro país, buscaba por encima de todo la resolución del problema de su redención pecuniaria... *A un sudamericano –y perdone usted mi franqueza, que es pecado de raza– se le habría ocurrido pedir un ministerio o un puesto en Europa.* (II, 221. La cursiva es mía)

Este fragmento nos remite a las memorias de Garatúa que analizábamos en el capítulo anterior. El comportamiento que se atribuye a un sudamericano de “pedir un ministerio o un puesto” es precisamente el comportamiento del que hacía gala Garatúa, una actitud que resulta inconcebible para el norteamericano. Pues si bien este peca de codicioso, Valdelomar no puede dejar de notar cómo, a diferencia de los americanos del sur, el estadounidense está decidido a encontrar un camino para solucionar su situación económica, es decir, lograr sus ambiciones a través de sus propias ideas y su propio esfuerzo. Sin embargo, parece que esa obsesión por el trabajo limita, a ojos del autor, la capacidad de reflexión y de una vida rica espiritualmente, como podemos ver en el inicio de *Tres senas; dos ases*:

Siendo común encontrar en los tipos morenos espíritus pensativos, es raro hallarlos entre los hombres blancos. Solo en los tipos que han nacido bajo el sol y se han criado en la perezosa molicie de los trópicos o en los arenales, se enseñoorea un espíritu. Los climas fríos no dejan pensar a los hombres porque hacen trabajar demasiado a los músculos. (II, 230)

Finalmente, y antes de pasar al análisis pormenorizado de cada cuento, es necesario tener en mente la estructura y el esquema de contenidos que presentan. En cuanto a su estructura, los críticos han coincidido en señalar la agilidad narrativa de Valdelomar en estos cuentos, y su capacidad para mantener el suspense hasta el

final³⁷⁵. Ambos relatos son contados en un momento posterior al de los hechos por un narrador-personaje yanqui –y que, por tanto, está de acuerdo con la cosmovisión que retrata– al que sirve de interlocutor un “yo-personaje” no yanqui que revela a su vez, como explica Raúl Firbas, el carácter “no yanqui” del lector implícito del relato total³⁷⁶. La presencia de ese interlocutor “no yanqui” es lo que da la posibilidad de lanzar reflexiones sobre cuestiones relacionadas con la polémica ya que, como explica Carmen Peña–Marín, “en la ironía una posición, una concepción, una perspectiva es mostrada ‘como si’ fuera propia del autor, pero la interpretación irónica consiste precisamente en entender que no es tal, que el autor la adopta transitoriamente para, mostrándola, rechazarla”³⁷⁷. Valdelomar activa el mecanismo de la ironía desde la primera palabra, dando un tono muy peculiar a sus “cuentos yanquis”.

“El círculo de la muerte” narra la historia de cómo Alex Kearchy, concibe y pone en marcha un negocio que le proporciona altos beneficios económicos y cómo Richard Tennyson, logra hacerse rico robando al primero la patente del negocio. El relato comienza cuando el señor Kearchy se ve cercano a la bancarrota y da con una idea que le permitirá enriquecerse rápidamente. Kearchy acude inmediatamente a ver a un amigo suyo, el señor Kracson, al que muestra la siguiente nota:

—Hoy es doce de agosto de 1906, tengo 34 años y he aquí *el presupuesto de lo que debo ser en vida hasta los sesenta*.

Y alargó a Kracson un pliego tintado en rojo y negro *como una factura comercial*. Kracson, con la mayor naturalidad del mundo leyó:

³⁷⁵ Según Tamayo Vargas “se ajustan en ellos a la técnica estricta del cuento. Eliminando lo que no interesa al acontecimiento mismo, con la atracción de suspenso que lleva al lector a buscar ávidamente el desenlace y corrientemente con un impacto violento” (*op. cit.*, p. 38). En el mismo sentido, Eduardo Huarag, en su artículo “Valdelomar, la intriga y el manejo de las estrategias narrativas”, concluye su análisis de “Tres senas; dos ases” señalando que “el autor revela un extraordinario dominio del suspenso y el desarrollo de la intriga acaba con un final sorprendente” (en *Valdelomar. Memoria y leyenda*, prólogo, selección, notas y bibliografía de Jesús Cabel, Lima, San Marcos, 2003, p. 166). Ya Jorge Basadre, en su ensayo de 1928, al que titulaba “Viaje con escalas por la obra de Valdelomar”, veía en los “cuentos yanquis” una evolución hacia nuevas formas de literatura: “el cerebralismo, el ambiente extranjero del gran mundo, la arbitrariedad, el humorismo de los ‘Cuentos yanquis’ tienen cierto enlace con un género que recientemente está en boga” (en *Equivocaciones: ensayos de literatura penúltima*, Lima, Casa Editora “La Opinión Nacional”, p. 35).

³⁷⁶ Cfr. Raúl Firbas, “Los cuentos yanquis de Abraham Valdelomar”, art. cit., p. 86.

³⁷⁷ Carmen Peña–Marín, “Ironía y violencia”, *La balsa de Medusa*, 10-11, 1989, p. 27. Cit. en Pamela De Weese, “La ironía: el arte de la interpretación”, art. cit., p. 36.

Alex Kearchy, a su firma:	Debe:
1905...Enero 15.....	Segundo corredor de Barclay Brothers... seis dólares semanales y gratificación
1905...Julio 18.....	Primer jefe de la sección de importación... veinte dólares semanales
1906...Agosto 12.....	
1906...Enero18.....	Contratista con el Estado como empresario del Niágara. (II, 222)

La idea de Kearchy está encaminada a rellenar el hueco correspondiente a agosto de 1906, para así poder continuar con su progreso económico personal. El gran negocio consiste en montar un “circo” al que llama “El círculo de la muerte” ya que en cada espectáculo debe morir una persona. La puesta en marcha del negocio se inicia con la publicación en prensa de un anuncio animando a todos los suicidas en potencia de Nueva York a que, en lugar de matarse sin más, acudan al “Círculo de la muerte”, donde se recompensará su suicidio con diez mil dólares para la persona que ellos elijan como destinataria. Así lo describe el propio Kearchy:

Implantamos un *looping de loop* en automóvil, llevando el operador, el suicida, ligadas las manos y cubierto el rostro. El punto de lanzamiento esta a ochenta metros de altura, la muerte es rápida y tranquila. De esta sencilla manera el público aplaudirá delirante y el suicida, que poco antes sólo iba a dejar a su familia un poco de lágrimas, dejará para ella, o para quien designe, los diez mil dólares del premio. Los domingos daremos funciones extraordinarias en las que deben morir los excéntricos, los grandes banqueros arruinados o, en fin, aquellas personas que por su talento y virtudes merezcan este señalado honor y sean dignos de llamar la atención pública. (II, 224)

La frialdad y el sentido práctico con que los protagonistas calculan el beneficio económico que puede reportarles la muerte de sus semejantes han sido puestos de relieve por Estuardo Núñez, quien advierte que, para Valdelomar,

el yanqui es un individuo que persigue siempre el enriquecimiento por medios inverosímiles, sin traicionar su practicismo innato. Demuestra siempre su eficacia en sacar partido material de los más absurdos planes y existe en él cierto estoicismo y frialdad para afrontar tranquilamente la muerte o para llevar

adelante su decisión para convertir en bienes económicos y tangibles elementos que pertenecen al mundo espiritual³⁷⁸.

Además, en la cita anterior Valdelomar lleva al extremo la satirización del materialismo norteamericano en el momento en el que Kearchy tiene el dudoso detalle de reservar para el domingo determinados espectáculos. En efecto, la sangre fría que se desprende de las palabras de Alex Kearchy obliga al lector a reflexionar sobre el sentido del relato. En *Retórica de la ironía*, Wayne C. Booth explica que “toda deducción ilógica llevada a estos extremos nos obligará a realizar un acto de reconstrucción” puesto que “una falta de lógica deliberada puede ser una pista sobre los pensamientos falaces de un personaje o una invitación a unirnos al autor en la denuncia de lo absurdo de las cosas”³⁷⁹. Siguiendo esta explicación de Booth, resulta obvio que Valdelomar, a través del uso de la ironía, proporciona al lector una herramienta para inferir un significado distinto del de las palabras empleadas, esto es, deducir que, en efecto, se está denunciando “lo absurdo de las cosas”.

El circo resulta ser un gran éxito hasta que Richard Tennyson acude fingiendo querer suicidarse. Tennyson, que ha descubierto el funcionamiento del mecanismo de la máquina, se salva, por lo que cobra el dinero él mismo. La intención de Tennyson es repetir la operación varias veces hasta lograr hacerse con una elevada suma de dinero, por lo que Kearchy y Kracson le niegan la participación. Ante esta negativa, Tennyson patenta la idea de “El Círculo de la muerte” a su nombre, robando así el negocio a sus creadores y dejando a Alex Kearchy como lo encontrábamos al principio del relato: arruinado y buscando una nueva idea que le permita enriquecerse. Una vez que Richard Tennyson ha logrado robar a Kearchy su negocio, el “Círculo de la muerte” sigue funcionando con gran éxito, tanto es así que:

A las bodas de oro, es decir al morir el quincuagésimo individuo se casó Richard con mi hermana Eva. Hoy es millonario. Tiene una fortuna fabulosa. Usted sabe que hace cinco años que existe el Círculo de la Muerte y que *el Estado lo protege como una institución humanitaria. Mi cuñado es socio de inmigración, agregado a la empresa de irrigación en el Far West, socio de beneficencia, protector de varias instituciones altruistas... es un filántropo....* (II, 228. La cursiva es mía)

³⁷⁸ Estuardo Núñez, “Valdelomar en Nueva York”, *Cultura peruana*, vol. XIV, n.º 67, 1954, s.p.

³⁷⁹ Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus Humanidades, 1986, p.114.

Valdelomar lleva la ironía al grado máximo cuando califica al círculo de la muerte de “institución humanitaria” y a Richard Tennyson de “filántropo” ya que, como explica Booth, “la imposibilidad de que se crea realmente que lo que se ‘dice’ tiene sentido es lo que revela la ironía”³⁸⁰. No obstante, esta macabra idea de la mercantilización del suicidio que permite a Valdelomar articular su relato no es un mero ejercicio de inventiva del autor. Como proponía De Weese, para que la ironía funcione es necesario que autor y lector se sitúen en un contexto compartido y, en este sentido, como anota Núñez,

le sirven de base para su creación imaginaria algunos factores estadísticos bastante realistas y verdaderos: el alto porcentaje de suicidios, el desarrollo numérico de los seguros de vida, la afluencia de grandes multitudes a los espectáculos, el auge multitudinario del sensacionalismo, la ausencia de emotividad para afrontar los problemas de la vida y la ingenuidad en las relaciones de los hombres³⁸¹.

Por tanto, la sátira no es enteramente imaginativa y, menos aún, gratuita. Bien al contrario, muestra la capacidad del autor para observar y retratar la realidad norteamericana, la cual tuvo además la oportunidad de conocer cuando, en el trayecto hacia Roma, pasó algunas semanas alojado en Nueva York. Valdelomar se muestra, entonces, en consonancia con las ideas de su tiempo, y su extraordinaria imaginación y sentido del humor le permiten escribir estos “cuentos yanquis”, cuyo valor va mucho más allá de la simple anécdota ficcional.

El tono jocoso de “El círculo de la muerte” deja paso a la amargura que se desprende de la sátira que el autor despliega en “Tres senas; dos ases”, ya que en este asistimos al fracaso de dos amigos en su intento de hacer fortuna. “Tres senas; dos ases” constituye el relato que Irving Winther hace acerca de su vida. Winther relata su crecimiento junto a su mejor amigo, Tomy Richard. Desde su infancia, ambos han sido educados en la idea, genuinamente yanqui, de que el objetivo primordial de la vida de todo hombre es lograr amasar una gran fortuna:

Estábamos convencidos de que era necesario tener dinero, mucho dinero. Era una religión que nos habían inculcado desde niños; todavía recuerdo las

³⁸⁰*Ibidem*, p. 114.

³⁸¹ Estuardo Núñez, “Valdelomar en Nueva York” art. cit. s.p.

palabras de mi padre antes de morir: “Irving, hijo mío, es necesario que sepas hacer una gran fortuna. Eso es lo único que puede guiarte en el mundo. Pesada carga es la vida sin dinero. Más vale comprar que vender. No hagas arte para que los otros te lo paguen; prefiere que los otros lo hagan y te lo vendan. Es más cómodo y más seguro. [...] Y créeme, si Cristo hubiera sido capitalista o director de Banco, no lo habrían crucificado. Recuerda que no hay precedente de que ningún millonario haya sufrido los amargos dolores del mundo.” (II, 231)

Según Booth, “nos ponemos en situación de alerta siempre que observamos un conflicto innegable entre las creencias expresadas y las creencias que tenemos nosotros y que *sospechamos que tiene el autor*”³⁸². De acuerdo con esta idea, resulta especialmente significativo este párrafo ya que, colocado al comienzo del relato, sitúa al lector directamente en la cosmovisión yanqui prototípica y lo predispone en contra de las acciones que sigan los principios que allí se exponen.

Los dos amigos pasan varios años intentando una serie de negocios que les permitan enriquecerse. Sin embargo, con el paso del tiempo y tras sucesivos fracasos, empiezan a desesperarse. Valdelomar no deja escapar la oportunidad de ironizar acerca de la codicia que domina al yanqui, cuando refleja el agobio que los protagonistas sienten al verse tan mayores, a la edad de 24 y 26 años, y tan pobres, con unos cien mil dólares de renta pues, como explica Irving Whinther, “habíamos emprendido algunos negocios que produjeron poco. [...] No nos alcanzaría ni para dar la vuelta al mundo, que es lo menos a que puede aspirar un sudamericano vulgar. Yo tenía 24 años. Tomy 26. Nuestro porvenir era sombrío” (II, 232).

Una noche, paseando, observan un anuncio de una compañía de seguros y deciden asegurar la vida de uno de ellos. Al cabo de un año, el asegurado tendrá que suicidarse y la compañía pagará el seguro por suicidio al otro, en total, cincuenta millones de dólares. En una partida de dados se juegan la vida de uno de ellos:

—Nosotros esta noche en vez de jugar el cocktail y la entrada al teatro, jugaremos a ver quién debe suicidarse dentro de un año justo. El que pierda se asegurará inmediatamente en la Insurance por cincuenta millones. La compañía paga el seguro por suicidio al año de firmada la póliza. El asegurado endosa la póliza al vencedor. Este paga las primas por religiosidad, y cumplido el año, el que perdió se suicida y, el ganador, cobra el seguro. (II, 234)

³⁸² Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, op. cit., p. 112.

Del mismo modo que en el relato anterior, el cálculo del beneficio que se puede obtener gracias a la muerte de un ser humano se lleva a cabo de manera fría y escrupulosa, incluso pese a estar hablando de la vida de un hombre al que se considera un hermano. Además, la crítica de Valdelomar es aquí mucho más feroz, ya que en “El círculo de la muerte”, el protagonista no causa directamente la muerte de nadie, se limita, por así decirlo, a sacar partido de unas muertes que, de todas maneras, iban a producirse (o esa es, en todo caso, la justificación que Kearchy encuentra para su negocio). Pero en el caso de “Tres senas; dos ases”, la codicia es tal que los dos amigos, desesperados, optan por la muerte de uno de ellos, con tal de que al menos el otro pueda lograr enriquecerse. En el juego de dados, Tomy resulta vencedor tras una discusión en la que Irving, deseando salvar la vida de su amigo, asegura haber perdido. La implicación de este gesto no pasa desapercibida al lector: el amor que se profesan los dos amigos llega hasta el punto de que ambos están dispuestos a sacrificar su vida por la felicidad –esto es, la riqueza– del otro; sin embargo, ni siquiera ese amor les hace concebir la idea de renunciar a una gran fortuna, a cambio de conservar la vida de la persona querida.

En adelante, Irving se dedica a vivir una vida de lujos y excesos puesto que sabe que va a morir en el plazo de un año. Entre esos lujos está el de encontrar una amante de la que se acaba enamorando y con la que tiene un hijo. Los lazos sentimentales y familiares hacen que Irving cambie sus prioridades y prefiera vivir modestamente con su familia a alcanzar una gran fortuna. Sin embargo, llegado el día en que debe suicidarse, almuerza con Tomy y después se inyecta el veneno que ha de causarle la muerte, aunque justo antes de morir confiesa en su delirio que hizo trampa en la partida de dados y que, en realidad, él fue el vencedor. Ante esta confesión, Tomy llama a un médico, Irving se salva y ambos regresan a casa de este para comer con su familia. Al día siguiente, Irving recibe una carta de despedida de Tomy, que se ha suicidado.

“Tres senas; dos ases” hace gala de un humor, cuando menos, amargo, ya que las acciones de los personajes tienen consecuencias nefastas. Sin embargo, el lector no puede dejar de apreciar la vis cómica que subyace a determinados momentos del relato, como por ejemplo, el “drama” que supone para los protagonistas no ser

millonarios a edades tan tempranas o la manera como se juegan sus vidas a los dados. En este sentido, como explica Díaz Bild:

La figura cómica acierta y se complace en la contradicción y ambigüedad de la naturaleza humana. Es consciente de que estamos hechos de elementos opuestos, de que lo sublime y lo simple, el espíritu y la carne, la eternidad y el tiempo, la razón y el impulso, el altruismo y el egoísmo, la vida y la muerte no se excluyen mutuamente, sino que coexisten en la realidad del día a día. En este sentido, lo que el héroe cómico hace es recordarnos que a pesar de nuestros sueños y victorias, todos somos mortales y falibles y, aunque nos cueste reconocerlo, necios³⁸³.

En efecto, el “héroe cómico” de “Tres senas; dos ases”, Irving Winther, refleja en su vida esas dicotomías contradictorias que, en última instancia, le llevan a elegir un camino opuesto a los principios y convencimientos que han sustentado su vida y su educación. El lector percibe así la “necedad” de la que habla Díaz Bild, si bien no le resulta extraña ni tampoco ajena, puesto que, a la crítica social de Valdelomar, subyace la realidad de un personaje enfrentado, como cualquier lector puede haberlo estado en algún momento de su existencia, a las circunstancias de la vida.

4.1.3. La ciudad de Nueva York como escenario de la vida del “yanqui”

Surge con respecto a estos cuentos un último aspecto de análisis que permite observar la continuidad que se da en ciertas facetas de la obra de Valdelomar, y los matices que un determinado motivo puede llegar a adquirir. La representación de la ciudad resurge, materializada ahora en la urbe cosmopolita por excelencia: Nueva York. Valdelomar trata de reproducir en sus cuentos la vida neoyorquina que él mismo había tenido oportunidad de conocer brevemente. De hecho, es una noción comúnmente aceptada por la crítica la de que Valdelomar corrigió su cuento “El suicidio de Richard Tennyson” –publicado en *Variedades* en 1910– tras su paso por Nueva York, dando lugar a la versión definitiva de “El círculo de la muerte” que luego publicaría en *Colónida* en 1916. Con respecto a “Tres senas; dos ases” no podemos

³⁸³ Aída Díaz Bild, , *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*, op. cit., p.169.

saber si hubo una versión del cuento previa al viaje, puesto que no existe publicación que así lo acredite, pero es fácil pensar que si la hubo, fue también revisada por Valdelomar después de haber conocido Estados Unidos³⁸⁴.

La imagen de Nueva York como ciudad emblemática de la modernidad había adquirido especial relevancia en el ámbito hispanoamericano desde finales del siglo XIX sobre todo gracias a las crónicas que José Martí destinara, entre 1880 y 1885 a describir la ciudad. En el capítulo anterior hemos comentado la percepción problemática que los escritores del fin de siglo tuvieron de las ciudades latinoamericanas que, a remolque de las europeas, comenzaban a sufrir las modificaciones propias de la modernización. Esta misma percepción conflictiva se dio en los escritores que tuvieron la oportunidad de conocer ciudades como Nueva York, pioneras del progreso. Como explica Remedios Mataix, “irrupen entonces nuevos mitos culturales asociados a esa modernidad, comienza su sacralización en la literatura y pocos poetas dejaron de sentir ese ‘impuro amor de las ciudades’ que declaró Julián del Casal, resumiendo la ambivalente fascinación que sintió el fin de siglo”³⁸⁵.

Martí se hizo eco en sus crónicas de la admiración y la sorpresa que muchos intelectuales americanos sintieron al primer contacto con la vida norteamericana. Sin embargo, como precisa Mataix, “a medida que va profundizando en su conocimiento, se percata también de los espejismos y la pérdida de valores humanos que conlleva esa civilización urbana, determinada casi exclusivamente por un afán competitivo e individualista”³⁸⁶. Al tiempo que emerge esta cara negativa de la urbe norteamericana, se va definiendo también el sentimiento de amenaza que la forma de vida estadounidense puede suponer para las repúblicas hispanoamericanas, que ya en los terrenos económico y comercial estaban viviendo bajo el yugo del norte. Así plasmaba Martí la deshumanización de la gran urbe:

³⁸⁴ “Llegado al lugar de su destino, Roma, Valdelomar escribe con la experiencia tenida en el puerto de Nueva York, y fechado en julio de 1913, su segundo cuento ‘yanqui’ titulado “Tres senas; dos ases” (Estuardo Núñez, “Valdelomar, viajero”, art. cit., p. 66). En efecto, como revela Manuel Miguel de Priego en su biografía de Valdelomar, “el viernes 11 de julio, el *Príncipe Augusto Guillermo* zarpará rumbo a Nueva York. Tras cinco días de navegación ininterrumpida, llegan el miércoles 16 de julio. Tanto Valdelomar como los Riva Agüero se hospedan en el Hotel Ghotam. Se quedarán al menos una semana en la gran metrópoli” (*Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 186).

³⁸⁵ Remedios Mataix, “Amor y temor de ciudad grande: Notas sobre la poética urbana de José Martí”, en José Carlos Rovira (ed.), *Escrituras de ciudad*, Madrid, Palas Atenea Ediciones, 1999, p. 75.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 76.

La vida en Venecia es una góndola; en París, un carruaje dorado; en Madrid, un ramo de flores; en New York, una locomotora de penacho humeante y entrañas encendidas. Ni paz, ni entreacto, ni reposo, ni sueño. La mente, aturdida, continúa su labor en las horas de noche dentro del cráneo iluminado. Se siente en las fauces polvo; en la mente, trastorno; en el corazón, anhelo [...]. Aquí los hombres no mueren, sino que se derrumban: no son organismos que se desgastan, sino Ícaros que caen. No se ven por las calles más que dos clases de hombres: los que llevan en los ojos la pupila sin lustre de la bestia domada, hecha al pesebre, y los que abren al aire encendido la pupila fiera de la bestia indómita, el manso ejército de los resignados, vientre de la humanidad,-y el noble ejército de los acometedores, su corazón y su cabeza³⁸⁷.

Esta descorazonadora imagen de la ciudad se perpetúa en la literatura latinoamericana, y va originando una serie de rasgos recurrentes y tópicos que configuran una visión estereotipada de la urbe moderna. Rodó por ejemplo vinculaba directamente la organización y el funcionamiento de la sociedad con el diseño urbano y sostenía que “una sociedad definitivamente organizada que limite su idea de la civilización a acumular abundantes elementos de prosperidad, y su idea de la justicia a distribuirlos equitativamente entre los asociados, no hará de las ciudades donde habite nada que sea distinto, por esencia, del hormiguero o la colmena”³⁸⁸. La inmensidad de los rascacielos, el trasiego y el movimiento incesantes, metaforizados en la imagen de la ciudad-hormiguero, la luminosidad constante y el ruido, pueblan los textos de los viajeros hispanoamericanos que en algún momento escriben sobre Nueva York. Valdelomar se suma, tras su estancia en la ciudad, a esta percepción:

Vi casas tan altas que se perdían en la celeste vaguedad. Por el aire curvábese la serpiente de un ferrocarril, en la tierra enormes bocas abiertas atraían y se tragaban a infinidad de gente que por otras bocas salía, como por encanto de una extraña digestión. Un lenguaje de jotas y kaes, mezclado con negras nubes de humo, vomitado por invisibles chimeneas, me robaba el oxígeno. En amplias calles atropellábanse millones de seres apurados y aquel río humano, interminable, sonoro, obsesionante y dantesco en medio de máquinas, sobre puentes, bajo alambres, hundiéndose ora en la tierra, elevándose luego en el espacio, rodó todo el día, fatigante y mortal, hasta que llegó el luminoso prodigio de la noche. [...]

En los enormes muros la luz hacía prodigios fantásticos. Veíanse en el cielo, sobre la ciudad o en medio de ella, en luces, caprichosos danzantes [...] letras, letras grandes, chicas, gruesas, delgadas, redondas, góticas, griegas, en luces rojas

³⁸⁷ José Martí, *La Nación*. Buenos Aires, 15 de agosto de 1883. *En los Estados Unidos. Escenas norteamericanas*, op. cit, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmw2c2>> [Consulta: 06/05/2015].

³⁸⁸ José Enrique Rodó, *Ariel*, op. cit., pp. 136-138.

azules, verdes amarillas, moradas, lilas, violáceas y rosas; [...] ¡Todo en luz! ¡Todo en luz! ¡Todo en luz!³⁸⁹

Esta es la Nueva York de los “cuentos yanquis”. El autor no se deleita en prolongadas descripciones de la ciudad, sino que traza apenas algunas pinceladas, de corte impresionista, destinadas a destacar aquellos aspectos que le permiten dibujar un escenario acorde con los hechos que van a suceder. El narrador de “Tres senas; dos ases”, nos cuenta que “atrasamos avenidas congestionadas, los edificios colosales huían a nuestro paso, y por fin, pasado el puente de Brooklyn, entramos en aquella maravillosa avenida de abetos que sombrean la asfaltada carretera que conduce a la playa infantil de Coney Island” (II, 230). En apenas tres líneas de texto, tres sintagmas –“avenidas congestionadas”, “maravillosa avenida de abetos”, “asfaltada carretera” – y una metáfora que simboliza la velocidad del automóvil –“los edificios colosales huían a nuestro paso”–, nos dan una imagen precisa del escenario urbano del relato.

Del mismo modo, algo más adelante, Irving Winther nos cuenta cómo, durante un paseo por Broadway a las seis y media de la tarde “de pronto se iluminó la ciudad. El primer aviso que se ofreció a nuestra vista, en medio de ese funambulesco danzar de luces multicolores, fue el de la *Insurance*, la compañía de seguros de la Carolina” (II, 232). La ciudad emerge entonces como una presencia casi diabólica, es ella quien, con sus artificiales luces nocturnas plagadas de anuncios publicitarios, origina el conflicto, puesto que es a partir de uno de esos anuncios que los protagonistas conciben la idea de asegurar la vida de uno de ellos para que el otro pueda enriquecerse.

Nueva York se configura así según los tópicos de época, de igual modo que ocurre con sus habitantes, cuya caracterización y comportamientos obedecen a la imagen estereotipada del “yanqui” que, como hemos visto, era la habitual en el imaginario hispanoamericano de la época. De este modo, se evidencia el paralelismo ciudad-personajes, el escenario del progreso envuelve al ser humano y parece afectar directamente a su propia naturaleza, tornándolo un ser ambicioso, obsesionado con la riqueza material. La ciudad moderna, concretamente Nueva York como máxima

³⁸⁹ Carta de Abraham Valdelomar a su hermana Jesús, fechada en Roma, a 15 de agosto de 1913. En *Epistolario*, *op. cit.*, pp. 79-80.

representante, se constituye así como símbolo del progreso, pero también e inevitablemente, de la decadencia espiritual de sus habitantes.

Podemos concluir que los “cuentos yanquis” se insertan en la tradición de una serie de formulaciones a través de las cuales los escritores hispanoamericanos abordaron la cuestión de la amenaza imperialista que empezaba a representar Estados Unidos, configurando así un conjunto de tópicos recurrentes que recorren los textos de la época, referidos tanto a la personalidad de los norteamericanos como al escenario urbano en el que se mueven.

La originalidad de Valdelomar consiste en dotar a esos tópicos de comicidad y en forma de relato³⁹⁰, lo que le permite llevar al extremo aquello que critica: el materialismo anglosajón. Este extremo consiste en plantear que hasta la vida vale menos que el dinero. Una vez instalado en esa premisa, una vez asumida como verdadera, todo el relato se articula en torno a un sistema de valores invertido, es decir, opuesto al del lector. Sin embargo, los relatos funcionan perfectamente, puesto que se rigen por una lógica interna: en el universo de la acción narrada, la premisa inicial es válida y, puesto que todos los razonamientos y las acciones de los personajes respetan esa premisa, el relato resulta verosímil en sí mismo y, por tanto, ningún personaje se sorprende ni critica los acontecimientos que se describen.

La ironización logra su objetivo en el momento en que el contenido del cuento lleva al lector a plantearse si realmente el autor está de acuerdo con lo narrado o, por el contrario, está ejerciendo una crítica. La maestría del juego irónico construido por Valdelomar reside en articular los cuentos conforme a unos valores de los que está en contra, fingiendo estar a favor. El no cuestionamiento de los hechos relatados, que son además episodios considerablemente crueles e inverosímiles en la realidad del lector, es lo que finalmente lo lleva a posicionarse en contra de los valores que esos episodios representan, que son los del mundo anglosajón. Estos valores negativos se extienden también al ámbito ciudadano puesto que, como hemos visto, Nueva York simboliza esa modernidad deshumanizada que envuelve al yanqui y lo transforma en el ser materialista por excelencia.

³⁹⁰ Pensemos que otros autores, como por ejemplo Rubén Darío en “D.Q.” ya habían abordado estas cuestiones en textos de ficción, pero en general se trató de una visión más irónica y amarga que plenamente cómica, como es la que Valdelomar pone en marcha en estos relatos.

Paradójicamente, el humor de Valdelomar, conjugado con una fina ironía y una extraordinaria capacidad para satirizar los elementos de su entorno, es lo que confiere a buena parte de la obra del autor una seriedad y una madurez que revelan un auténtico compromiso con los problemas de su tiempo. En este sentido, Díaz Bild afirma que “el hecho de que para el elemento cómico nada sea sagrado, eterno e inmutable, sino polivalente y susceptible de ser renovado, lo convierte en una fuerza eminentemente liberadora y subversiva”³⁹¹. En efecto, podemos concluir que Valdelomar, a través de técnicas como el humor, la sátira y la ironía, aplicadas a una situación de sobra conocida por los lectores de su tiempo, logra realizar una diatriba contra la sociedad estadounidense (al tiempo que critica aspectos de su propia cultura). De este modo, no solo logra cumplir su objetivo y posicionarse con respecto a una polémica y una serie de ideas ante las cuales no podía –ni quería– permanecer ajeno, sino que, además, lo hace a través de un sentido del humor que hace de sus “cuentos yanquis” una forma literaria hasta cierto punto novedosa y rebelde en el panorama de la literatura peruana de su tiempo.

Si en los “cuentos yanquis” hemos visto a Valdelomar satirizar aspectos de la política internacional de su tiempo, en los “cuentos chinos” vamos a encontrar el mismo mecanismo, la sátira como medio para denunciar determinados aspectos de la política, en este caso, nacional. Los “cuentos chinos” nacen de una circunstancia mucho más concreta (el golpe de Estado de 1914 que derrocó a Billinghurst) y que afectó de lleno a Valdelomar. Por este motivo, la sátira será mucho menos sutil y el humor mucho más amargo. Veremos todos estos aspectos en el apartado que sigue.

³⁹¹ Aída Díaz Bild, *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*, op. cit., p. 169.

4.2. EL “HEDIONDO POZO SINIESTRO”: ALEGORÍA DE LA POLÍTICA PERUANA EN LOS “CUENTOS CHINOS”

Son cinco los relatos agrupados en la sección “cuentos chinos”: “Las vísceras del superior”³⁹², “El hediondo pozo siniestro o sea La historia del Gran Consejo de Siké”³⁹³, “El peligro sentimental o sea La causa de la ruina de Siké”³⁹⁴, “Los chin-fu-tón o sea La historia de los hambrientos desalmados”³⁹⁵ y “Wong-fau-sang o sea La torva enfermedad tenebrosa”³⁹⁶. Los cinco cuentos fueron recogidos por Valdelomar en la edición de *El Caballero Carmelo* de 1918 en este mismo orden. Estos cuentos están ambientados en China “allá por los tiempos en que Confucio fumaba opio y dictaba lecciones de Moral en la Universidad de Pekín”³⁹⁷, y constituyen una alegoría satírica del funcionamiento de la política nacional peruana de aquellos años.

Para comprender los cuentos chinos es necesario atender al contexto sociopolítico peruano en que fueron escritos, así como a la influencia directa que los acontecimientos tuvieron en la vida de Valdelomar. Esto no quiere decir que estos cuentos sean un mero producto de las circunstancias, como han venido sosteniendo los estudiosos a lo largo de los años. Como bien observa Willy Pinto, “los *cuentos chinos* son una de las producciones menos consideradas como obra artística, pero más rigurosamente juzgada por la crítica”³⁹⁸. Efectivamente, desde un primer momento las opiniones de los críticos con respecto a los “cuentos chinos” fueron desfavorables. Buen ejemplo son las palabras de Clemente Palma en 1918:

Creo que ha cometido un error Valdelomar en insertar en su libro unos cuentos que él llama chinos, pero que no tienen de tales sino el suponerse la

³⁹² Publicado en *La Prensa*, 3 de octubre de 1915 con el título “Los hígados del superior o sea la historia de la poca vergüenza (Cuento chino)”.

³⁹³ Publicado en *La Prensa*, 11 de octubre de 1915 con el título “El pozo siniestro o sea la historia del Gran Consejo de Siké donde se habla incidentalmente de Si-Tay Chong, el *desvergonzado* (Cuento chino)”.

³⁹⁴ Publicado en *Rigoletto*, n.º 7, 5 de febrero de 1916, con el título “Siké, Chong-Si-Tay, o sea por qué se arruinó Siké, la gran aldea sentimental (Cuento chino)”.

³⁹⁵ Publicado en *La Prensa*, 16 de octubre de 1915, con el título “Los chin-fu-tón, o sea la historia de los hambrientos desalmados (Cuento chino)”.

³⁹⁶ Publicado en *La Prensa*, 10 de noviembre de 1915, con el título “La Wong-Fau-San o sea la torva enfermedad tenebrosa (Cuento chino)”.

³⁹⁷ Estas son las palabras que Valdelomar utiliza para situar cronológicamente los relatos. Esta frase se repite en todos los cuentos, como mínimo, una vez.

³⁹⁸ Willy Pinto Gamboa, *La sátira en Valdelomar y en Yerovi*, tesis de doctor, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1973, p. 24.

escena en China [...] y el que los personajes que mueve tienen nombres chinos. Ha querido Valdelomar hacer en esos cuentos una sátira de política peruana, referente a la caída del gobierno del señor Billinghurst y al desarrollo del gobierno del general Benavides; pero en realidad le ha salido una cosa enrevesada, sibilina, sin gracia y sin ingenio, [...] como construcción literaria y artística, se me antoja hasta muy inferior a la más trivial de las teatralidades de Valdelomar³⁹⁹.

En la misma línea, Luis Fabio Xammar considera los “cuentos chinos” como “la parte más deleznable de su libro”⁴⁰⁰. Algunos años más tarde, Augusto Tamayo Vargas resta a estos cuentos categoría literaria, al afirmar que “lentos de malevolencia política, revelan a un recolector de imágenes y de trucos de la narración fantástica, acomodada a una intención crítica demasiado anecdótica y pasajera” y entiende así que son “más bien un capítulo del ensayo o del artículo político que de la prosa de ficción propiamente dicha”⁴⁰¹; opinión con la que coincide Luis Loayza cuando sostiene que los “cuentos chinos” son “en realidad artículos satíricos en que hechos y personajes peruanos están apenas disimulados”⁴⁰². Por último, Luis Alberto Sánchez estima que Valdelomar escribió estos cuentos “para resarcirse de penas” y que “no son los mejores del escritor ni mucho menos. Sus alegorías resultan banales, y los episodios vulgares”⁴⁰³.

Sin embargo, en los últimos años han surgido algunos estudios donde, partiendo del análisis del uso de la sátira, la ironía y el humor, se ha revalorizado en cierta medida la significación de estos cuentos. Tal es el caso de la tesis de Willy Pinto Gamboa *La sátira en Valdelomar y en Yerovi*, o la sección que Patricia Castillo les dedica en su estudio sobre la plástica en Valdelomar, donde vincula la faceta del autor como dibujante y caricaturista con las descripciones satíricas de gobernantes peruanos que realiza en los “cuentos chinos”⁴⁰⁴.

Dicho esto, es innegable que existe una conexión evidente entre los relatos que nos ocupan y los acontecimientos que tuvieron lugar en la escena política peruana en

³⁹⁹ Clemente Palma, “Notas de artes y de letras”, art. cit., p. 446.

⁴⁰⁰ Se refiere aquí Xammar también a *El Caballero Carmelo* de 1918. Luis Fabio Xammar, *Valdelomar, signo, op. cit.*, p. 58.

⁴⁰¹ Augusto Tamayo Vargas, “El postmodernismo peruano”, *Literatura peruana*, tomo II, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1965, p. 682.

⁴⁰² Luis Loayza, “El joven Valdelomar”, *El Sol de Lima*, Lima, Mosca Azul, 1974, p. 155.

⁴⁰³ Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque, op. cit.*, p. 146.

⁴⁰⁴ Patricia Castillo Uculmana, “3.6.4. Sátira y humor político en la caricatura y la fantasía: caricaturización literaria”, en *Aproximación a la plástica en la obra de Abraham Valdelomar*, Lima, Universidad Ricardo Palma-Editorial Universitaria, 2012, pp. 99-113.

torno a 1914-1915, especialmente con el derrocamiento del presidente Guillermo Billinghurst y la instauración del Gobierno Provisional del Coronel Óscar R. Benavides.

4.2.1. Contexto político: el golpe de Estado de 1914 y la caída de Billinghurst

Entre 1908 y 1912 asumió la presidencia del Perú Augusto Leguía, del Partido Civil, en una legislatura que, como vimos en el primer capítulo, adquirió tintes cada vez más autoritarios. Cuando llegaron las elecciones de 1912, el presidente Leguía contaba con una firme oposición que le obligó a retirar su candidatura del Partido Civil y apoyar la de Antero Aspíllaga. No obstante, y de forma imprevista, surgió de pronto un nuevo candidato, Guillermo Billinghurst, miembro del Partido Demócrata y antiguo compañero de armas del ex presidente Nicolás de Piérola, quien se hizo de inmediato con el rotundo apoyo de las capas populares, entre ellas, diversas asociaciones de obreros y artesanos:

Impulsaban asimismo la candidatura de Billinghurst antiguos seguidores de El Califa, que reconocían en las intenciones de don Guillermo una suerte de “pierolismo sin Piérola” (entre aquellos podemos considerar a la propia familia de Valdelomar) y aun coalicionistas del 95 que, siendo adherentes al civilismo apreciaban en el popular caudillo a un líder de verdad y veían en el nuevo candidato a su continuador. Y, paradójicamente, no pocos constitucionales de base admiraban también al valeroso guerrero del Morro Solar y se disponían a respaldarlo. Los repatriados de Tarapacá, hombres del salitre –como lo era el empresario Billinghurst– lo seguían también⁴⁰⁵.

También apoyaron la candidatura la mayoría de los diarios de la capital, entre ellos *La Prensa*, *La Crónica*, y *El Comercio*, así como *La Acción Popular*, *El Puerto* y *La Opinión Nacional* que, vinculados con las clases obreras, tuvieron un peso considerable en el desarrollo de los acontecimientos⁴⁰⁶. El proceso electoral no estuvo exento de todo tipo de artimañas y conspiraciones por ambos partidos, como lo explica Julio Cotler:

⁴⁰⁵ Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 165.

⁴⁰⁶ Cfr. *Ibidem*.

El carácter indirecto y no secreto de los comicios, sumado al control que el civilismo ejercía sobre los colegios electorales, no aseguraban la limpieza del proceso. Por eso Billinghurst, que llegó a contar con el apoyo masivo de las capas populares de los centros urbanos del país, solicitó y obtuvo de sus organizaciones el desarrollo de una movilización de masas destinada a lograr la abstención electoral. De esta manera consiguió que el tercio del electorado se abstuviera de votar, lo que dejaba al Congreso en facultad para designar al presidente. El día de su designación, Lima vivió momentos de gran triunfo popular cuando la población trabajadora abandonó sus centros laborales y se agolpó frente al Congreso presionando a los representantes para que proclamaran a su candidato como Presidente de la República. Esto forzó al Congreso a reconocer el triunfo de Billinghurst, aunque con el compromiso de que el vicepresidente fuese Roberto Leguía, hermano del ex presidente⁴⁰⁷.

Valdelomar se había vinculado desde los primeros momentos con el candidato demócrata y tomó parte activa en la campaña electoral, una veces ayudando directamente a Billinghurst, otras dando mítines, colaborando con la formación de organizaciones de apoyo al presidente, e incluso fundó y dirigió el “Club universitario billinghurstista”⁴⁰⁸. Con respecto a la actuación de Valdelomar, es ya un lugar común citar la famosa carta que dirigió a su amigo Enrique Bustamante y Ballivián el domingo, 9 de junio de 1912, tras las revueltas protagonizadas por los partidarios del presidente para impedir la celebración de las elecciones; en ella podemos observar el convencimiento y el entusiasmo del joven escritor:

Por primera vez he vivido una verdadera vida de agitación y grandes sensaciones. He sido orador en las grandes multitudes, luchador en los pequeños combates habidos con los “aspillaguistas” durante los primeros días (que ahora ya no salen a la arena), confidente de los políticos y azuzador de malas gentes. [...] He vivido otra vida, Enrique; otra vida que Ud. no se imagina tal vez. Yo no me creía un luchador, y ahora me convenzo de que el hombre no es más que el resultado de las circunstancias. Yo mismo, que me creía un apacible, he ido con la mayor sangre fría, revólver en mano, el 25, a atacar a la Junta Electoral, capitaneando a unos setecientos hombres del pueblo. Yo me he convencido de que éste es el camino. Si yo resultara un revolucionario, ¿qué diría usted, Enrique?⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ Julio Cotler, *Clases, Estado y Nación en el Perú*, op. cit., pp. 168-169.

⁴⁰⁸ Para ver con detalle la participación de Valdelomar en la campaña billinghurstista, v. capítulo VII, “La milicia populista”, *Valdelomar el conde plebeyo*, pp. 163-183. También ofrece una amplia visión de conjunto del compromiso ideológico del autor y sus actuaciones políticas el artículo de Osmar González “Valdelomar, ideólogo”, (art. cit., pp. 113-126).

⁴⁰⁹ Abraham Valdelomar, “A Enrique Bustamante y Vallivián”, *Epistolario de Abraham Valdelomar*, op. cit., p. 51.

Finalmente, Guillermo Billinghurst fue declarado por el Congreso Presidente de la República el 19 de agosto de 1912. El 27 de septiembre, Valdelomar fue nombrado director del diario oficial *El Peruano* aunque, como se ha mencionado en el primer capítulo, su intención no era hacer carrera política, sino marchar a Europa para proseguir sus estudios. Efectivamente, el 12 de mayo de 1913 fue nombrado segundo secretario de la Legación del Perú en Italia y el 30 de junio de ese mismo año partió hacia Roma. Sin embargo, la prometedor estancia fue mucho más breve de lo esperado puesto que la política populista de Billinghurst, que incluyó el apoyo a las reivindicaciones obreras y campesinas y la regulación del derecho a huelga, hizo que quienes se habían aliado al principio con el candidato retiraran poco después su apoyo. Recordemos que, pese a todo, los grupos políticos que habían sido partidarios del ascenso de Billinghurst al poder pertenecían a una élite dirigente que no estaba dispuesta a ceder parte de su poder a las clases populares. Finalmente, como explica Cotler, el estallido de la Primera Guerra Mundial generó una nueva crisis económica que Billinghurst trató de resolver decretando un aumento de salarios y buscando promover la estabilidad laboral y

estas medidas colmaron la paciencia de los grandes propietarios que se enfrentaron al Presidente a través de sus representantes en el Congreso, desaprobando el presupuesto anual. Billinghurst pasó por alto el veto parlamentario y movilizó las masas populares a fin de disolver el Congreso y convocar nuevas elecciones, para lo cual inició la formación de milicias populares.

Evidentemente, el Presidente había ido muy lejos sin contar con los recursos políticos necesarios para asegurar sus objetivos revolucionarios. Con la movilización popular, Billinghurst ponía en peligro las bases mismas del régimen de dominación y el fundamento mismo de la sociedad capitalista-dependiente. La gravedad de la situación motivó que la clase dominante se aglutinara y convocara al ejército como medio de asegurar la vigencia del sistema de dominación social.

En 1914, el coronel Óscar R. Benavides, con la complicidad de los hermanos Prado Ugarteche, calificados representantes de la clase dominante, dio un golpe de Estado⁴¹⁰.

Valdelomar recibió en Roma la noticia del golpe de Estado e inmediatamente renunció a su puesto como segundo secretario, aunque su renuncia fue ignorada para, poco después, decretar su cese⁴¹¹, circunstancia que acentuó aún más el desengaño y

⁴¹⁰ Julio Cotler, *Clases, Estado y Nación en el Perú*, op. cit., pp. 171-172.

⁴¹¹ Cfr. Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 222.

la frustración del escritor, como lo muestra en una de las cartas que dirigió a su madre tras la caída de Billinghamurst:

En cuanto al cablegrama que te hice, me refería a que, como Uds. me mandaron uno diciendo que me habían cancelado mi nombramiento y como cancelación significa destitución y yo ya había renunciado irrevocablemente el día seis en la mañana, que fue la hora en que supimos oficialmente lo que había pasado, me enfurecí como no te puedes imaginar porque supuse que, a pesar de haber recibido mi renuncia, me habían destituido, lo cual era un desaire muy grave y hasta un insulto, porque sólo se destituye en diplomacia a un empleado traidor a su Patria.

Pero ya vi después en *La Prensa* que habían aceptado mi renuncia con fecha seis de manera que no cobraré un céntimo más. ¿Qué te parece que haya sido yo el único diplomático que ha renunciado? ¡Qué tal gente! De otros sé que lo han hecho, ¡pero de qué manera! Aplaudiendo y felicitando al régimen. En fin no te diré nada más de política⁴¹².

Más allá de la pérdida de su puesto de trabajo, de la precaria situación económica en que se veía y la frustración de los planes de futuro que todo ello implicaba, la mayor preocupación de Valdelomar era la suerte que, después de la destitución de Billinghamurst, correría su familia. Así lo demuestran las siete cartas que escribió a su madre y amigos de la familia, inquiriendo sobre la situación de todos ellos y preguntando por noticias. Hay que tener en cuenta que el padre de Valdelomar había sido nombrado subdirector de la Penitenciaría de Lima en noviembre de 1912 y Director en agosto de 1913 y, al igual que su hijo, había presentado su dimisión –que tampoco fue reconocida– tras el golpe de Estado⁴¹³. Con respecto a la preocupación de Valdelomar por su familia y su postura en cuanto a la renuncia de su padre, resulta ilustrativa la primera de las cartas que dirigió a su madre tras recibir la noticia, el día 6 de febrero:

Lo más terrible es que los periódicos dicen que Billinghamurst está en la Penitenciaría. Creo con toda mi alma que mi papá se habrá dejado matar antes de quedarse un día en el puesto y que por ninguna fuerza del mundo habrá cometido la ignominia de permanecer allí para ser carcelero del hombre más honrado que ha tenido el país. Si así hubiera sido, que no lo creo ni lo creeré jamás, no me volverían a ver. Solo me desvela y me consume la situación de Uds., los vejámenes a los que les habrán sometido y la miseria que nos amenaza. Por mí no se preocupen para nada. Soy joven y no me faltan fuerzas para vivir y luchar. Y de donde esté les mandaré lo que pueda. Ésta la mando por intermedio de otra persona que aún no sé quién sea, pero temo que si va a tu dirección no te la

⁴¹² Abraham Valdelomar, "A su madre", Nápoles, 17 de febrero de 1914, en *Epistolario...*, *op. cit.*, p. 153.

⁴¹³ Cfr. Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, *op. cit.*, p. 176 y p. 222.

entreguen. Hice un cablegrama a Lorente preguntando por Uds. y no tengo respuesta todavía⁴¹⁴.

Estas cálidas palabras destinadas a calmar las preocupaciones de su familia, se tornan irónicamente amargas cuando escribe a su amigo de confianza, Enrique Bustamante y Ballivián:

Nada sé de Lima, ni de mi familia ni de nadie. Lo único claro y conciso es la revolución que se ha producido. Imagínese mi estado de ánimo. Estoy en Nápoles, enfermo con bronquitis y no se le ocurra decir esto a nadie y menos a mi familia. Renuncié conforme supe los sucesos. Tengo quinientos francos por todo tener y sin saber qué cosa hacer para dentro de un mes y medio que no tenga un céntimo. Dios no querrá que por estas cojudeces me vea en la necesidad de pegarme un tiro. En fin no lo creo. Veré primero cómo es el hambre, y según como sea, procederé⁴¹⁵.

Valdelomar regresó a Lima en la segunda semana de abril. Como explica Luis Alberto Sánchez, desde la caída de Billinghurst el país se había dividido en dos bandos, por un lado los “robertistas”, que apoyaban la presidencia de Roberto Leguía (vicepresidente con Billinghurst); por otro lado “benavidistas” y “civilistas”, encabezados por Javier Prado y Ugarteche, decano de la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos y presidente del Partido Civil. Ante las tensiones, el coronel Benavides fue declarado Presidente Provisorio⁴¹⁶. A su regreso, Valdelomar se vinculó con Augusto Durand, uno de los artífices del golpe de febrero, que después se asoció con Roberto Leguía:

Los “legitimistas”, es decir, la mayoría parlamentaria “robertista”, cuyo vocero era *La Prensa*, se negaron a reconocer la presidencia provisoria del “usurpador” Benavides y acataron la teórica autoridad del primer vicepresidente de Billinghurst, la de don Roberto. Por largas semanas, *La Prensa* insertó diariamente en su primera página el artículo constitucional que califica de usurpación el desempeño de funciones públicas que corresponden a otro poder o autoridad⁴¹⁷.

El descontento y las tensiones crecieron hasta que el 22 de julio de 1914 Durand y el director del diario *La Prensa*, Alberto Ulloa Cisneros, se vieron obligados a

⁴¹⁴ Abraham Valdelomar, “A su madre”, febrero 6, 1 del día [de 1914], en *Epistolario...*, op. cit., p. 143.

⁴¹⁵ Abraham Valdelomar, “A Enrique Bustamante y Ballivián”, Nápoles, 15 de febrero de 1914, en *Epistolario...*, op. cit., p. 145.

⁴¹⁶ Cft. Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, op. cit., pp. 139-140.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 141.

asilarse en las legaciones de Argentina y Bolivia respectivamente, acusados de conspiración. Algo más tarde, “Abraham Valdelomar fue también sorprendido, cuando, visitando el domicilio de Durand, [...], encontró dentro dos gendarmes que lo detuvieron enseguida y lo condujeron a los calabozos de la Intendencia donde fue interrogado y permaneció recluido dos días”⁴¹⁸. A propósito de esta detención, Valdelomar concedió una entrevista que apareció publicada en *La Opinión Nacional* el día 28 de julio de 1914. Según Manuel Miguel de Priego, “es probable que, ante el peligro de carcelería más prolongada, el propio escritor indujera a algún colega suyo del periodismo a hacerle una entrevista acerca de su detención, pero en tono de broma, para modificar positivamente el tenso clima que se produjo”⁴¹⁹. En efecto, el tono jocoso recorre toda la entrevista:

- ¿Y cómo te tomaron?
—Como tomarme, te diré. Primero, me tomaron en serio; y, después me creyeron un conspirador terrible; el brazo derecho de don Roberto; el más decidido enemigo del régimen, el más implacable y peligroso de los conjurados...
—¿A ti?
—A mí que sabes que, por ahora, no conspiro sino contra la inviolabilidad de la gramática...
—Pero, ¿qué hacías en casa de Durand?
—Nada. No hacía nada. Pasaba por allí, vi el barullo policial, soy amigo de la familia y entré, para salir al poco rato en compañía de dos sujetos mal encarados y peor vestidos que no sabían de seguro de las higiénicas propiedades del jabón hacía lo menos un par de años.
—¡Qué horror!
—¡Qué olor!, dirás⁴²⁰.

A partir de este momento, comienza una nueva etapa en la vida de Valdelomar durante la cual trabaja para diversos periódicos de la capital en los que publica crónicas y artículos de temática variada. Destaca en estos años su colaboración con *La Prensa*, donde inaugura dos secciones, “Comentarios” y “Palabras”. Para este capítulo nos interesa sobre todo la segunda, cuya publicación se extiende entre 1915 y 1917 y donde el autor va dando noticia de todas las novedades en el terreno de la política, con el sello humorístico que caracteriza su periodismo:

⁴¹⁸ Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 223.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ “De Belén a la pescadería. La prisión de Valdelomar- Un Reportaje en Broma”, en *Valdelomar por él mismo*, tomo I, ed. Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2000, p. 169.

El señor Salazar y Oyarzábal, que usa lentes ahumados desde que se fue el señor Leguía, para verlo todo negro, nos decía ayer, torciéndose paralelamente los bigotes engomados y borgoñones:

—Aquí va a pasar algo...

—Díganoslo usted, doctor – le insinuamos, para escribirlo...

—Pero, ¿usted escribe de política?

—Tal, doctor. Escribimos en broma que es la manera más política de tratar ciertas cosas. Escribimos palabras, palabras, palabras... (III, 267)

Desde que comenzó con esta sección en 1915, Valdelomar atacó de forma burlona a diputados, congresistas, senadores y también, por supuesto, al Presidente Provisorio Benavides en los momentos inmediatos a su designación. En ocasiones dirigía su diatriba contra un personaje concreto de la sociedad peruana, con nombre y apellidos; otras veces criticaba a los diputados o senadores como colectividad, como grupo que se comporta de acuerdo con unos patrones determinados de corrupción, hipocresía y arribismo. Fue durante este periodo que Valdelomar concibió y publicó los “cuentos chinos”, como una sátira de los acontecimientos que condujeron a la caída del presidente Billinghurst. Para Manuel Miguel de Priego, fue la noticia de la muerte de este, ocurrida el 28 de junio de 1915, lo que hizo que Valdelomar empezara a “dar forma final a algunas ideas que venía concibiendo desde que conoció los pormenores del golpe del 4 de febrero de 1914 contra Billinghurst, y produjo el conjunto de fábulas satíricas a las que tituló *Cuentos chinos*”⁴²¹.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.2.2. La sátira de la política peruana

Como hemos expuesto al principio de este apartado, es precisamente el hecho de que los “cuentos chinos” constituyan una crítica evidente a las circunstancias que causaron su escritura, lo que ha sido interpretado de forma negativa por parte de la crítica. Quizá el más tajante en este sentido fuera Luis Alberto Sánchez, quien consideraba que,

⁴²¹Valdelomar *el conde plebeyo*, op. cit., p. 234.

en los cinco cuentos, o cinco capítulos de una sola narración alegórica, se desarrolla una tesis absolutamente simplista. Siké es una aldea dominada por una pandilla de perversos, los Chi-Fu-Ton, en quienes se condensan las peores calidades cívicas: la adulación, la voracidad financiera, la perversidad en los comentarios, el doblez y la deslealtad. La manera como Valdelomar describe a estos personajes demuestra su irritación contra los conspiradores civilistas que derrocaron a Billinghurst⁴²².

Si bien no deja de ser cierto que estos cuentos presentan el conflicto entre Billinghurst y sus opositores de una forma totalmente maniquea, ello no implica que el valor de estos textos quede reducido a una mera “tesis simplista”. Como defiende Patricia Castillo, “la obra de Valdelomar deviene en gran parte de la contemplación del acontecer nacional, convirtiendo a su literatura en una gran descripción y reflexión. Específicamente su literatura caricaturesca”⁴²³. Valdelomar, aunque presenta una serie de acontecimientos manifestando claramente cuál es su postura con respecto a lo narrado, lleva sus cuentos un paso más allá, puesto que en ellos denuncia toda una serie de comportamientos propios de la clase política peruana en general y de las estratagemas e hipocresías que la dominan. Por ello, los “cuentos chinos” trascienden el simple deseo de vendetta y constituyen un cuadro satírico “en donde a través del humor pretende provocar la reflexión derivada del ‘sentimiento de lo contrario’”⁴²⁴. En este sentido,

Valdelomar enmarca en la fantasía la sátira a través de sus *Cuentos chinos*, todos de corte oriental, en donde el equivalente de los nombres de los personajes y escenarios, parodian la historia nacional y describen la honorabilidad, la miseria y corrupción de quienes conforman la saga del cuadro en mención (una gran metáfora del cuadro peruano). Allí es donde vuelca todo el ingenio agudo y crítico, pero a la vez esperanzador que tiene su sátira, dejando en el trazo proverbial, una gran reflexión⁴²⁵.

Como ya observaba Willy Pinto en su temprano estudio, la crítica que hace Valdelomar en estos cuentos está dirigida a dos ámbitos: uno individual, donde el autor ataca a personalidades de la época, y un ámbito colectivo, que le permite poner de manifiesto determinados aspectos de la idiosincrasia nacional peruana⁴²⁶. Los tres

⁴²² Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, op. cit., p. 147.

⁴²³ Patricia Castillo, *Aproximación a la plástica en la obra de Abraham Valdelomar*, op. cit., p. 89.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 94.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 102.

⁴²⁶ Cfr. Willy Pinto, *La sátira en Valdelomar y en Yerovi*, op. cit., p. 38.

primeros cuentos están en general orientados en la primera dirección y constituyen una diatriba hacia el coronel Benavides sobre todo, pero también hacia otros políticos como Javier Prado y Ugarteche o Pedro E. Muñiz. Por su parte, los dos últimos cuentos tienen por objeto criticar a la clase política en su conjunto y poner de relieve la envidia, entendida como “enfermedad nacional”, que es una constante en la vida peruana y está en el origen de las hipocresías e intrigas que rigen los destinos del país.

Para llevar a cabo este retrato a gran escala del funcionamiento de la política peruana, Valdelomar opta por situar sus cuentos en la antigua China, en una aldea llamada Siké, que representa al Perú y, más concretamente, en La gran aldea de Siké, o sea, Lima. En su estudio de 1973, Willy Pinto identifica a los personajes de los “cuentos chinos” con sus referentes de la vida real, esquema que han seguido después la mayoría de los críticos:

Chin-Kau: G. Billinghamurst.
Ton-Say: General Enrique Varela
Rat-Hon: Coronel Óscar R. Benavides.
Tu Pay-Chong: Fernando Gazzani.
Kon-Sin-Sak: Don Nicolás de Piérola
Si-Tu-Pon: General Pedro E. Muñiz.
Si-Tay-Chong: Javier Prado y Ugarteche / Hildebrando Fuentes⁴²⁷
Si-Mo-On: Simón Bolívar
Los manchúes: los españoles
Los batikau: los civilistas
Los chincane: los leguístas
Los Chau-La: los políticos
Los Sac-Chay: los gobernadores
Los Chin-fu-ton: los congresistas
Chun-Chun: Dios del servilismo
El Gran Consejo de Siké: El congreso
El Palacio de Siké: El Congreso⁴²⁸.

⁴²⁷ Tanto Manuel Miguel de Priego como Ricardo Silva-Santisteban identifican a Si-Tay-Cong con Hildebrando Fuentes y no con Javier Prado, como proponía Willy Pinto. En realidad, ambas posibilidades tienen sentido: Javier Prado fue, en compañía de sus hermanos y algunos otros, el principal artífice del golpe de Estado. Además, en “El hediondo pozo siniestro”, el narrador nos cuenta que Si-Tay-Chong “enseñaba en la Academia de Siké y engañaba en ella” (II, p. 263), y Javier Prado fue rector de San Marcos entre 1915 y 1920. El Coronel Hildebrando Fuentes, por otro lado, asumió labores de docencia en San Marcos durante algunos años, circunstancia sobre la que Valdelomar se había pronunciado en otras ocasiones: “otra de las razones que en mi concepto impide que Lima pueda producir un verdadero poeta, es la mala educación de nuestra juventud. Imagínese usted que la clase de Metafísica en la Universidad de Lima la dicta un coronel del ejército, el señor Fuentes” (“De cómo aparece un nuevo poeta” – publicado en *La Unión*, n.º 1187, 19 de noviembre de 1916, originalmente, carta a César A. Rodríguez fechada en 1915, año de redacción de los “cuentos chinos”, II, 553).

⁴²⁸*Ibidem*, p. 31.

El primero de los cuentos, “Las vísceras del superior”, está dedicado al ascenso y caída de Chin-Kau/Billinghurst. El narrador comienza describiendo la inestabilidad de Siké, que es solucionada cuando el Gran Consejo de Siké, apoyado por toda la población, nombra mandarín a dicho personaje:

En el dicho rincón de la China, los hombres eran muy belicosos. Se armaban unos contra los otros por quítame allí esas pajas. Las guerras civiles sucedíanse con lamentable frecuencia. Morían muchos en cada guerra. [...] Ante la amenaza de una disolución y de que el fuego del cielo arrasara la aldea y aniquilara a sus habitantes, acordaron un día dar treguas a sus pasiones y elegir, de común acuerdo, un mandarín que fuese aceptado por todos. El designado fue Chin-Kau. [...] por haber vivido muchos años lejos de su pueblo, por su reconocida honradez, por su notable competencia, por su espíritu generoso y benévolo era la esperanza de Siké. Cuando el Gran Consejo le ungió, todo el país aplaudió el ungimiento. (II, 257)

Al principio, todo el pueblo apoya al nuevo gobernante, hasta que llega un momento en que “como los de Siké eran por constitución inconstantes, se cansaron de adular como se habían cansado de guerrear, y un buen día comenzaron por hacer el vacío a Chin-Kau, más por lo bajo y subrepticamente” y señala que “Chin-Kau por su parte no se daba cuenta de estas cosas” (II, 258)⁴²⁹.

Una vez que ha dejado clara la inocencia de Chin-Kau/Billinghurst, Valdelomar introduce un episodio destinado a exaltar la maldad de Rat-Hon/Benavides cuando convierte al personaje en un protegido del primer general del mandarín, Ton-Say –el general Enrique Varela–, y le hace jurar, ofendido por las acusaciones, sus buenas intenciones para con el gobierno. Sin embargo, ese mismo día

cuando cayó la noche sobre la ciudad y cuando las tinieblas eran tan negras como el alma de Rat-Hon, unas sombras se dirigieron hacia el dormitorio del General Ton-Say, deslizáronse suavemente y con los alfanjes y espadas que les habían dado para defender la integridad, la soberanía y las leyes de Siké, asesinaron el dormido cuerpo del heroico General Ton-Say, convirtiéndolo en una verdadera papilla. Después, otras legiones capitaneadas directamente por Rat-Hon se

⁴²⁹ Esta misma idea de la inocencia ante lo que ocurría a su alrededor la plasma Valdelomar en la necrológica que escribió tras conocer la muerte de Billinghurst: “su gobierno tiene que luchar contra males inveterados; no sabe intrigar; no tiene flexibilidades palatinas; la práctica del bien y su sinceridad, han dejado en su alma ingenuidades; no puede distinguir entre los que le rodean, al cortesano servil, adulator y malévolo y al ciudadano entusiasta y honesto; ignora cómo se miente; la farsa le repugna; es escrupuloso en el manejo de los caudales públicos; se interesa por los grandes asuntos nacionales y olvida las pequeñas urdimbres de la política; el cóndor no se da cuenta de lo que pasa a ras de tierra” (III, 88).

dirigieron al palacio, atacaron a Chin-Kau, lo deportaron y lo asesinaron a disgustos. (II, 259)

Después de la traición, Rat-Hon fue declarado mandarín y gobernó de forma violenta y corrupta. Acabado su mandato, todo el pueblo lo condenaba, pero “el Gran Concejo, senil, corrompido, cobarde y débil nombró una comisión de amigos de Rat-Hon para que le tomara cuentas” (II, 260), de modo que el malvado gobernante quedó impune tras sus delitos.

La sátira en este relato se presenta de forma muy poco sutil. Es más que evidente a quién corresponde cada personaje y queda clara la posición de Valdelomar con respecto a la figura del coronel Benavides y su actuación durante el periodo en que este desempeñó el cargo de Presidente Provisorio. De hecho, como hemos apuntado más arriba, los ataques de Valdelomar contra Benavides, no solo por haber llevado a término el golpe de Estado sino también por haber llevado al establecimiento de un gobierno militar, se sucedieron con asiduidad en sus artículos de la sección “Palabras”; valga como ejemplo el titulado “Espectáculos”, publicado el 30 de julio de 1915, en el que describía las celebraciones de la fiesta nacional del 28 de julio:

Hubo plumas blancas, corbatas blancas, pecheras blancas, guantes blancos, y algunas caras blancas. Todo blanco. Parecía que los representantes iban a comulgar. Con rueda de molino.

Y hubo memoria. Una memoria blanca también. [...]

Total: el mejor gobierno es el militar. Tenemos más capitanes que en 1821. Bolívar, San Martín y Sucre, una papilla. Verdad que este es un militarismo sin sangre. Porque, felizmente, el cuatro de febrero la sangre no llegó a las alcantarillas.

Y como en los gobiernos militares todo es militar, hemos tenido espectáculo militar. Una especie de comedia heroica. Solo ha faltado la música de Quinito Valverde. Uniformes militares. Marchas militares. Parada militar. Asistencia militar. Y hasta cuentas militares: las del Gran Capitán. (III, 213-214)

El segundo de los cuentos, “El hediondo pozo siniestro”, se remonta a los orígenes del reino de Siké, en el cual resulta fácil adivinar el propio pasado peruano:

En los antiguos tiempos Siké había sido el centro de una importante civilización de la China, una especie de teocracia a base de servilismo que duró hasta la invasión de los conquistadores manchúes, que trajeron a los indígenas de Siké más vicios de los que ellos, sin esfuerzo, poseían y practicaban. Los manchúes esclavizaron a los de Siké durante siglos. [...] Cansáronse un día los de

Siké y por inspiración de algunos patriotas levantáronse en armas y quisieron ser libres. Pero fracasaron en su empeño y viéronse obligados a pedir auxilio a un capitán extranjero, de gran fama, que estaba a la sazón libertando otras comarcas. A él se entregaron los de Siké y él efectivamente los libró del yugo manchú, pero los sometió a su yugo. Éste, que fue un nuevo tirano, llamábase Si-Mo-On. (II, 261)

A continuación, el narrador hace una enumeración de todas las atrocidades cometidas por este personaje Si-Mo-On. Como resulta evidente, los antiguos incas son esa “teocracia a base de servilismo”, mientras que los manchúes conquistadores equivalen a los españoles. Si-Mo-On es trasunto de Simón Bolívar y, aunque Valdelomar le reconoce la labor libertadora, denuncia la actuación del héroe de la Independencia en el Perú una vez derrotados definitivamente los españoles. Sin embargo, y a pesar de todo, los habitantes de Siké, “que parecían hijos directos de Chun-Chun, el dios del servilismo” (II, 262), proclamaron a este Si-Mo-On “libertador” y le rindieron homenajes.

Después de Bolívar les llega el turno a los gobiernos republicanos, representados por el Gran Consejo de Siké, “llamado también Chun-Gau-Loo –que quiere decir *el pozo hediondo*–” (*ibid.*). Este sintagma prefigura la descripción que va a hacer Valdelomar del Congreso de los Diputados peruano, una caracterización extremadamente dura, pero magistral en la acumulación de sintagmas metafóricos, entre los que el autor se esfuerza por intercalar alusiones al mundo oriental, que no logran ocultar el enfado y la decepción que Valdelomar sentía con respecto a los gobernantes peruanos:

Era una agrupación ineficaz y heterogénea de hombres de todas las tribus, de todas las castas, de todos los aspectos y de todas las tendencias. Sin saber cómo llegaron a juntarse en el Gran Consejo de Siké como las langostas en una trampa, o los camarones en un remanso, o las moscas en un estercolero, o los penitenciarios en una cárcel, o los pecadores en el Infierno, o Cielo negro; sin saber cómo llegaron a juntarse en el Consejo, pordioseros, tráfugas, oradores, criminales, hombres de ciencia, sacerdotes de Buda, bellacos, traidores, mudos, tramposos, deshonestos; había allí quienes huyendo de la justicia se habían acogido bajo el artesonado del Consejo, como los mirlos bajo los duraznos en flor; los había leprosos de cuerpo y de alma; los había que vendían sus votos por un puñado de arroz, o por un yen; los había, en fin, que no teniendo que vender, vendían a sus compañeros. (*ibid.*)

Esta caracterización del Consejo de Siké responde a una clara motivación. Recordemos que el golpe de Estado que depuso a Billinghamst tuvo lugar cuando, como colofón a todas las medidas populistas, el presidente se planteó disolver el Congreso para convocar nuevas elecciones. Valdelomar necesitaba presentar una imagen muy negativa de este para poder justificar la actuación de Billinghamst. Además, al darle una dimensión histórica, al remontarse a los albores de la República y la constitución original del Congreso, hace que sus defectos se perciban como un mal endémico al que Chin-Kau trata honestamente de poner fin:

Chin-Kau, convencido de la abyección del Consejo, quiso disolverlo. Tomo de ello pretexto Rat-Hon, contra las leyes expresas de Siké, para encabezar la revuelta, diciendo que defendía la integridad del Consejo. Pues bien, Chin-Kau no llegó a atentar contra el Consejo, pero su defensor Rat-Hon, lo atacó a balazo limpio, hirió a sus miembros, expatrió a otros, encarceló a muchos, y se hizo nombrar mandarín, a fuerza. Y bien, ¿qué dispuso el Gran Consejo para vengarse de Rat-Hon? Pues hacerlo gran Mandarín, concederle inmerecidos títulos militares y adularlo servilmente durante su mandarinato. (II, 263)

Retoma así Valdelomar el tema que había dado origen a estos relatos, solo que ahora centra su atención no en el protagonista directo de los hechos, Rat-Hon/Benavides, sino en todos aquellos que, en la sombra y por medio de intrigas, habían orquestado el golpe de Estado. Para aludir a todos estos personajes, Valdelomar hace uso del epíteto épico. Como observaba Willy Pinto:

El epíteto dentro del contexto exótico de los cuentos crea un problema, puesto que por desarrollarse la acción en un país foráneo, los nombres de los personajes también lo son; de allí que entre la nominación literaria –Si-Tay-Chong o Chon-Chi, pongamos por caso–, no existe ninguna posibilidad identificatoria, y más bien se postula deliberadamente una ruptura entre el mensaje del escritor y el lector. Por lo mismo, en los Cuentos Chinos, el epíteto no es trivial ni arbitrario, más bien es conveniente y de necesidad puesto que en él, encontramos los rasgos que nos llevan a la identificación de los personajes reales. Esta es la razón por la cual en la construcción estilística del epíteto no existe un uso desmedido y más bien el exceso se atenúa y se limita. Cada personaje o vicio tiene un solo epíteto⁴³⁰.

En efecto, en la enumeración, cada personaje va acompañado de algún adjetivo o sintagma destinado a resaltar el rasgo más pronunciado de su carácter y, en ocasiones, también de su físico:

⁴³⁰ Willy Pinto Gamboa, *La sátira en Valdelomar y en Yerovi*, op. cit., p. 77.

Bien es cierto que entre los que perteneciendo al Gran Consejo contribuyeron poderosamente a las tropelías y gatuperios de Rat-Hon, se encontraban el peligrosísimo Chin-Gau, el de la gran joroba; el agresivo Tu-Pay-Chon –que quiere decir “el que se hace el loco”–; el analfabeto y gordo Si-Tu-Pon, enamorado de la sucesión en el mandarinato; el mediocre Chon-chi; y, sobre todo, el inolvidable, el inolvidabilísimo Si-Tay-Chong, *el desvergonzado*, que era más sucio y asqueroso que un escupitajo de suegra desdentada en cara de borracho tuberculoso⁴³¹.

Cualquier lector advierte la severidad de la imagen que el narrador emplea para caracterizar al último de los mencionados, Si-Tay-Chong. Quizá dada esta dura caracterización sea posible identificar a este personaje más que con Hildebrando Fuentes, con Javier Prado y Ugarteche, pues este fue el principal artífice del golpe contra Billinghurst. Veamos la caricaturización despiadada que de él hace Valdelomar:

Si-Tay-Chong era plebeyo, astroso, mala persona, bajo de alma y de cuerpo, de espíritu mefítico, de uñas largas y negras, pedigüeño en su mocedad, insolente en su apogeo; adulator de los señores, déspota de los infelices, megalómano, cínico, inmoral, bruto, sucio, servil, falso, artero, intrigante, malévol, presuntuoso, vacuo, fatuo, desleal, sin ley, sin conciencia, sin dios, algo buen mozo y de ojos dormidos, creía poseer el secreto de las siete ciencias [...]. Hablaba de honradez inmaculada y cobijaba malhechores; enseñaba en la Academia de Siké y engañaba en ella, con falsas doctrinas, a la candorosa juventud; era capaz de vender su alma por un mimpau; su cuerpo por un nido de golondrinas; su honor, por una torta de sesos de mucielago; era un chino infecto; no había por dónde cogerlo. Todo esto es pálido retrato de lo que era en verdad, Si-Tay-Chong, *el desvergonzado*. (II, 263-264)

Es interesante la observación de Willy Pinto con respecto al uso de la caricatura en estos cuentos. Según el crítico, “no se podría comprender plenamente al Valdelomar satírico, sin un hondo conocimiento de su arte caricaturesco ya que en muchos pasajes de los Cuentos Chinos, el satírico que hay en él complementa al caricaturista o viceversa”⁴³². Para Patricia Castillo, Valdelomar se sitúa “en una especie de comedia social propia del momento y específicamente en la caricatura literaria para expresar un sinnúmero de defectos sociales, midiendo el acontecer diario nacional”⁴³³; y en este sentido,

⁴³¹*Ibidem*.

⁴³²*Ibidem*, p. 82.

⁴³³ Patricia Castillo, *Aproximación a la plástica en la prosa de Abraham Valdelomar*, op. cit., p. 91.

la caricatura encaja perfectamente al estilo satírico de Valdelomar, de allí que la caricaturización literaria sea la forma perfecta de exponer los personajes haciéndolos grotescamente visibles. Para ello la experiencia de caricaturista es esencial. Exagerará y transformará las fisonomías a las carencias morales de cada uno de los personajes, obligando en la cómica descripción la reflexión inteligente de la situación y del contexto en mención⁴³⁴.

La caricatura es siempre una estrategia fundamental en la escritura política de Valdelomar. Manuel Miguel de Priego llama la atención sobre el empleo de este recurso ya desde la entrevista que el escritor concediera tras su experiencia carcelaria⁴³⁵. Del mismo modo, en los artículos de “Palabras”, no dejará escapar la ocasión de trazar curiosos retratos de numerosos diputados y senadores, como la que hace, por ejemplo, de un tal Carreño, diputado por Parinacochas, del que dice que “tiene marcadas inclinaciones a lo trágico. A primera vista, con su pantalón negro, su chaqué plomo, su hongo de bóveda romana, sus botines con elásticos y su cadena con brújula, parece un sencillo burgués; pero tras de esas apariencias hay un espíritu esquilino y sofócleo” (III, 197). O esta otra de Oyanguren, a quien presenta como “uno de los cerebros gordos que ha producido el Perú. Parece una gracia de Rubens. Si el fisco hubiera dinero, y si él pagase se le podría comparar a una de las siete vacas gordas del Faraón o, por lo menos, con una simple ubre” (III, 204). Como se puede apreciar, Valdelomar emplea la caricatura con destreza. En el primer caso, la pulcritud de la vestimenta contrasta con el espíritu trágico –“esquilino y sofócleo”– del personaje, al tiempo que supone un guiño humorístico, al adjetivar a los dos escritores clásicos. La segunda caricatura penetra de lleno en el plano pictórico, no solo por la referencia a Rubens, sino porque, y de nuevo con calculada comicidad, al convocar la imagen de una ubre, Valdelomar consigue que el lector construya una imagen mental muy clara del personaje descrito.

El tercer cuento de la serie, “El peligro sentimental”, carece de un argumento propiamente dicho y está en realidad a medio camino entre esa crítica individual o colectiva a la que hacíamos referencia al comienzo de este apartado. En el cuento se censura a los habitantes de Siké como colectivo al atribuirles el “sentimentalismo” como su gran defecto nacional, pues es lo que “les hacía perdonar al enemigo, adular al insolente, aplaudir al cínico, y dar de mano al bandolero” (II, 266). Después, vuelve

⁴³⁴*Ibidem*, p. 99.

⁴³⁵ V. Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, *op. cit.*, pp. 224-225.

a arremeter contra algunos políticos peruanos, aunque queda a salvo de la crítica Kon-Sin-Sak/Nicolás de Piérola, cuyo legado, sin embargo, resultó pervertido por sus sucesores:

Famosas fueron las fechorías de algunos de los discípulos de Kon-Sin-Sak, el “Gran maestro de la barba nevada”. Tu-Pay-Chong, que significa “el que se hace el loco”, llegó a ser gran ministro de negocios extranjeros y su paso por el Estado dejó la misma huella sombría que deja en el mar amarillo la excreción del pez infecto; Lan-Gay-Ton, que pasara hasta por orador y hombre de bien en el reinado de Kon-Sin-Sak, se vendió por limitada merced; y el resto, de menos cínicos a más resignados, se conformó con el, en Siké, triste papel de honrados. (II, 267)

Quizá el aspecto más interesante de este relato y que ha pasado desapercibido para la crítica, sea la descripción que el narrador hace de La gran aldea de Siké:

Chin-Fu llegó a las puertas de la muerta ciudad, donde todo lo que fuera algún día magnificencia, poderío y cortesanas galas, había desaparecido. [...]

—Esto que ves, Ching-Fu, desmoronado y polvoriento; este desolado rincón, entre los muros rotos de cuyos palacios anidan los búhos y crece la yerba, fue la gran aldea de Siké, la sentimental. Siké era antigua, tenía noble pasado, abundante riqueza, final y culta sociedad, academias y templos, hermosas mujeres y hombres de bien. Estaba germinando entre sus muros una civilización maravillosa. El porvenir le sonreía y, sin embargo, en sus entrañas un mal indefinible y recóndito roía su organismo, de igual manera que el conejo negro, roe las raíces dulces del cerezo blanco florecido. Siké había sido primitivamente un patriarcado ideal hasta que llegó la conquista de los manchúes, que la transformaron en la más rica y magnífica de sus colonias. (II, 266)

La imagen de las ruinas de la antigua grandeza de Siké es muy similar a aquella visión que, bajo un halo fantasmagórico y misterioso, nos presentaba *La ciudad muerta*. Resulta interesante anotar esta similitud puesto que demuestra que, frente al juicio comúnmente aceptado por la crítica sobre la heterogeneidad, fragmentariedad y falta de coherencia de la obra de Valdelomar, asoman en sus composiciones imágenes y tópicos recurrentes que contribuyen a definir la particular voz del autor, aun en aquellas partes de su producción que, como los “cuentos chinos”, han sido más desdeñados por la crítica a lo largo de los años.

En cuanto al retrato colectivo que Valdelomar hace de sus compatriotas, sin duda, son los políticos quienes se llevan la peor parte. El cuarto cuento, “Los chin-futon o sea La historia de los hambrientos desalmados”, retoma el diálogo entre tío y

sobrino de los dos primeros –el tercer cuento narra en tercera persona el viaje de un personaje llamado Chin-Fu, que habla con el anciano Fan-Sa–. Tío y sobrino pasean por la Gran aldea de Siké: “por la avenida de los ciruelos y melocotoneros, que va desde la Gran Portada hasta el sagrado rincón donde se venera, bajo los floridos ramajes, la Grande, Divina y Noble figura de Buda” (II, 268), en cuya descripción adivinamos una vez más la Lima de la época, con el recorrido habitual que discurría de la Plaza San Martín a la Plaza Mayor, a lo largo del Jirón de la Unión. Durante el paseo se cruzan con numerosos transeúntes, que son los *Chin-fu-ton* o los hambrientos desalmados, a la mayoría de los cuales el tío niega el saludo. Ante la sorpresa que esta actitud despierta en su sobrino, le aclara:

Te explicaré el origen de esta laya de escarabajos. En Siké [...] había, como sabes, un Gran Consejo, llamado el Pozo Siniestro, alrededor del cual giraban todas las pasiones y todos los apetitos de los abyectos pobladores de Siké. No faltaban en el Pozo Siniestro algunos hombres probos, pero en pequeño número, por lo cual eran incapaces de contrarrestar las perniciosas maquinaciones de los *chin-fu-ton* [...]. Los *chin-fu-ton*, eran, en su mayoría, individuos salidos de la baja clase, o por lo menos de la clase desheredada de Siké. Poseían cierta viveza que en Siké se creía inteligencia y que no era sino el instinto en ejercicio: el hambre que agudiza el ingenio. (II, 269)

Los *chin-fu-ton* se perfilan así no como los congresistas en general, como apuntaba Willy Pinto, sino más concretamente como los políticos “arribistas serviles y soplones”⁴³⁶, aquellos que a fuerza de adulaciones lograban hacerse un hueco en la política nacional. La mayor ambición de los *chin-fu-ton* era llegar a formar parte del Gran Consejo y, una vez en él, “se ofrecían al Mandarín *incondicionalmente* para defenderle en el Pozo Siniestro. Los mandarines, débiles siempre, tenían la experiencia y sabían que un solo *chin-fu-ton* era suficiente para amargar la vida de un mandarín; y varios, para traer su caída” (II, 270).

A estos personajes despreciables acompaña sin embargo una total inmunidad: nada se puede hacer contra los *chin-fu-ton*. De este modo, más allá de ciertos actores concretos de la política peruana del momento, Valdelomar está criticando el funcionamiento del sistema político peruano en su conjunto:

Sin embargo, no hay fuerza humana capaz de extirpar estas liendres de los *chin-fu-ton*. El Estado los alimenta, el Mandarín los teme, el pueblo los repudia, y

⁴³⁶ Cfr. Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 235.

todos los miran con asco; pero ellos son los que mejor exprimen el jugo de su industria. Sacar un *chin-fu-ton* del Consejo una vez que se ha instalado en él, es más difícil que sacar la sarna a un perro, las garrapatas a un elefante o la lluvia al cielo azul en el otoño lánguido.

Usan títulos, tienen prerrogativas y mercedes, dispensan favores; y siendo odiados unánimemente, las gentes medrosas se descubren a su paso. Porque ya te he dicho que los de Siké parecían hijos de Chin-Chun (sic), el Dios del Servilismo. (II, 271)

Esta opinión de Valdelomar acerca de los políticos se hace patente en sus artículos constantemente. En la serie “Palabras” suele recurrir a la imagen del carnaval o del teatro para aludir a la poca seriedad y dedicación de los políticos peruanos, como podemos ver en el artículo irónicamente titulado “¡Hoy estreno, hoy!”⁴³⁷:

Día martes. Día 13. Día de Congreso. Tres cosas fatídicas. Este mes ha sido el mes de los estrenos. Temporada hípica, temporada teatral, temporada parlamentaria, “Febo”, Gloria Star y Congreso. El mes de julio comenzó con los caballos, ha llegado a su mitad con las juntas preparatorias y Dios sabe cómo acabará. En este Congreso harán su *debut* algunos nuevos artistas. Habrá *reprisses*. El señor Pasquale está sin contrata, pero va a trabajar el doctor Pérez, que es como Gloria Star. El único que no se va a dar cuenta de la apertura de las cámaras es el señor Balbuena. Para él, todo el año es carnaval, es decir todo el año es Congreso. (III, 200)

En otras ocasiones se referirá al Congreso de formas similares, como cuando nos dice “ayer fuimos a la Cámara de Diputados, que funciona por las tardes, como el cine teatro de la Merced”⁴³⁸, o “nos hemos instalado definitivamente en la Cámara de Diputados. No hay duda de que entre el cinema y el parlamento, se debe optar por el parlamento. Es más interesante”⁴³⁹. De afirmaciones como estas se desprende que Valdelomar no sentía demasiado respecto por la clase política peruana, quizá porque, como él mismo señalaba en ocasiones, los propios políticos carecían muchas veces de seriedad para desempeñar su trabajo. En “La tarde de ayer”⁴⁴⁰ afirmaba en tono irónicamente burlesco: “apenas si dejaron de asistir tres [diputados] por razones de enfermedad, uno sin razón alguna, pero con aviso –el señor Raez– y hasta docena y media de los que no van ni avisan, ni casi cobran, por aquello de la falencia que nos

⁴³⁷*La Prensa*, 13 de julio de 1915.

⁴³⁸ “Ayer fuimos a la cámara de diputados...”, *La Prensa*, 28 de septiembre de 1916.

⁴³⁹ “Nos hemos instalado...”, *La Prensa*, 5 de octubre de 1916.

⁴⁴⁰*La Prensa*, 8 de agosto de 1915.

languidece” (III, 214). En definitiva, Valdelomar mostrará constantemente su rechazo a las instituciones políticas peruanas.

El quinto y último cuento de este grupo, “Wong-fau-sang o sea La torva enfermedad tenebrosa”, se aleja del esquema habitual. Aunque también contiene una crítica colectiva, esta se desplaza del terreno de lo político al de lo social, puesto que lo que se pone de relieve es la “torva enfermedad tenebrosa, que corresponde a lo que los occidentales llaman la envidia” (II, 272) que afecta a aquellos habitantes de Siké que “no tienen en la vida nada que se las (sic) haga halagadora” (II, 273):

En Siké los pobladores honestos eran el alimento de los enfermos de envidia, cuando un adorador de Wang-Chong, dios de la literatura, era favorecido en sus versos y canciones [...]; cuando el pobre de hacienda a fuerza de estudio y de virtud era favorecido por el mandarín; cuando el transeúnte llevaba un traje de seda amarillo [...]; cuando algo bueno hacía sonreír el alma de los habitantes de Siké, los enfermos de la torva enfermedad, saciaban su despecho en la reputación del favorecido. (*ibid.*)

Si recordamos cómo fueron estos años en la vida de Valdelomar, quizá no sea descabellado atribuir a este cuento cierto sesgo autobiográfico o, al menos, cierta intención de reivindicación personal. Como explicábamos en el primer capítulo de esta tesis, Valdelomar volvió de Roma convertido en una figura controvertida, como un dandy a la europea que se daba al opio y la vida bohemia al tiempo que publicaba artículos como los de la sección “Palabras”, donde atacaba y censuraba, con humor y sin piedad, a la alta burguesía peruana. Valdelomar creó así una versión pública de sí mismo que disgustó a muchos, incluso a algunos de los que valoraban sus escritos, y no faltaron los que criticaron abiertamente sus poses, su vestimenta excéntrica y su comportamiento⁴⁴¹. Sin embargo, Valdelomar no dejó que nada hiciera mella en su ánimo, pues se sabía poseedor de un gran talento literario y sabía también que había logrado hacerse un hueco en las letras limeñas sin un apellido aristocrático y sin fortuna. El escritor siempre supo transformar los ataques que recibía en energía

⁴⁴¹ De hecho, parece que no es casual que Valdelomar mencione, en la cita anterior, un traje de seda amarillo, si damos crédito a la siguiente anécdota recogida por Pedro Escribano: “como era la usanza de la época, Valdelomar siempre vestía terno, exhibiendo pañuelo blanco en el caso. Pero mucho después, cuando regresó de Europa, volvió convertido en un dandy, con vestimenta de moda de ultramar. Dicen que causó asombro cuando una mañana apareció en el Jirón de la Unión vestido con pantalón negro, apretado, y una camisa amarilla con bolas negras. Parecía un canario entre el gentío” (“Abraham Valdelomar”, en *Rostros de memoria. Visiones y versiones sobre escritores peruanos*, Lima, Universidad de Ciencias y Humanidades. Fondo Editorial, 2009, pp. 35-36).

positiva, por lo que no es de extrañar que la envidia adquiriera un cierto cariz positivo en el relato:

La valía de los hombres de Siké se graduaba según el número de envidias que despertaban. Así se decía “*Fan-Gau* vale más y tiene mayores méritos y virtudes que *Chan-Tó*, porque aquél tiene cincuenta envidiosos y éste sólo goza de cuatro”.

El insensato afán de los atacados de la torva enfermedad era nivelarse con los que, a fuerza de trabajo y de virtud, conseguían una situación respetable. Al que tenía gran talento se le adjudicaba una leyenda terrible [...].

Pero la terrible enfermedad tenebrosa, en medio de todo tenía una virtud: hacía resaltar el mérito de los atacados por sus garras. (II, 273-274)

Y finaliza el cuento postulando la ineficacia de estos envidiosos que “sólo podían morder las cañas porque sus dientes eran impotentes a penetrar en la madera fina de los árboles nobles” (II, 274-275). Valdelomar fue consciente siempre de los ataques que se dirigían contra él, y en ocasiones reivindicó también de forma directa su trabajo como literato y periodista. Así lo muestran sus palabras en la conferencia “El sentimiento nacionalista”:

Creía yo que para tener éxito en esta larga excursión a través de la república, para que a éstas acudieran gentes que están obligadas a ello, bastaba que esta peregrinación de arte y de ensueño, de abnegación y de patriotismo, llevara al frente mi nombre, humilde pero inmaculado; porque es el nombre de un joven que no le debe nada ni a la casualidad ni a la recomendación política, ni a la fortuna ni al servilismo; es el nombre de un hombre ilusionado, luchador, rebelde y joven, que ha pasado quince de los treinta años de su vida difundiendo la cultura en su país, desde el periódico, desde el libro y desde la tribuna, es el nombre de quien se ha labrado una reputación, dentro y fuera de su país, con las únicas armas de su trabajo mental y que tiene el derecho de exigir no siquiera aplausos y admiración, sino consideraciones y respetos. (IV, 420)

Finalmente, de la lectura de los cinco relatos en conjunto, surge un aspecto que han notado tanto Willy Pinto como Patricia Castillo: la importancia que adquiere el tema de la “memoria histórica” de un pueblo. Willy Pinto opina que “parecería más bien que el poeta en sus cuentos satíricos propusiese a la ciencia histórica como una fuente de memoria, o una suerte de receptáculo de hechos, los cuales deberán servir pedagógicamente a la humanidad y en particular a los gobernantes que se inician”⁴⁴². Este crítico señala además que ya González Prada, cuya influencia en Valdelomar es

⁴⁴² Willy Pinto, *La sátira en Valdelomar y en Yerovi*, op. cit., p. 90

innegable, había llamado la atención sobre la capacidad de los peruanos para olvidar el pasado y reincidir una y otra vez en los mismos errores, y sostiene que “visto así el olvido fatal de una memoria histórica, éste va a generar uno de los comportamientos más flagrantes de la vida nacional: la versatilidad, muy ostensible en casi toda la historia del Perú y que muchas veces fue capaz de transmitir toda una secuela trágica”⁴⁴³. Por su parte, Patricia Castillo señala que Valdelomar critica en estos cuentos: “el ejemplo y la mala memoria de Siké’, como los cómplices absolutos del arribismo caótico, entendiendo a la mala memoria como la incapacidad de criticar, desaprobar, recriminar y acusar, y ser por el contrario, protectores de lo que la costumbre convertía en ley protectora de los abusos”⁴⁴⁴.

Esta idea de la historia como fuente de saber aparece formulada en las primeras líneas del primero de los relatos y queda reforzada por la propia estructura narrativa del texto, ya que nos encontramos ante un narrador que se dirige a su sobrino con el fin de educarlo para cuando tenga que asumir sus funciones como gobernante, tarea para la cual necesita comprender el pasado de Siké:

Había, en un lejano rincón de la China, allá por los tiempos en que Confucio fumaba opio y dictaba lecciones de Moral en la Universidad de Pekín, cierta gran aldea llamada Siké, regida por mandarines, en la cual acaeció la historia que te voy a referir, sobrino, *a condición de que la retengas en tu privilegiada memoria – pues la memoria es el principal auxiliar para los que han de gobernar a los pueblos– y tú, sobrino, tienes delante de ti grandes expectativas y todas las puertas abiertas, excepto las de la cárcel, que serán para tus víctimas.* (II, 257. La cursiva es mía.)

No parece en absoluto aventurada la idea de la importancia que Valdelomar concede a la reflexión sobre la historia, sobre todo porque no se trata de una idea aislada y localizada únicamente en los “cuentos chinos” sino que, una vez más, estamos ante un tema que subyace al conjunto de la producción del autor. De hecho, ya desde sus reflexiones más tempranas se muestra consciente del papel fundamental que desempeña la Historia como disciplina en el desarrollo de una sociedad. Así lo acreditan sus palabras en su conferencia “La evolución en la historia”, pronunciada el 2 de junio de 1911:

⁴⁴³*Ibidem*, p. 92.

⁴⁴⁴ Patricia Castillo, *Aproximación a la plástica en la prosa de Abraham Valdelomar*, op. cit., p. 105.

La ciencia histórica moderna, el historiador de hoy [...], no es más que un botánico que estudia un inmenso jardín en el que los árboles son hombres y los frutos, las instituciones. [...] Y gracias a este método, podemos hoy darnos cuenta de lo que para nuestros antepasados era desconocido o inexplicable. [...] Sin la Historia, este proceso sería inexplicable. Ella es la que nos enseña cómo el progreso ha sido lento, difícil, penoso. (I, 268-270)

Estas ideas también alcanzaron su desarrollo en su narrativa, ya que dedicó numerosas páginas de su literatura a la recuperación y recreación literaria del pasado peruano. Profundizaremos en las recuperaciones de tema histórico en el capítulo siguiente, pero antes hemos de detenernos en un último aspecto de análisis que emerge de los “cuentos chinos”.

4.2.3. Una nueva dimensión del “orientalismo modernista”

Hasta ahora hemos analizado cómo Valdelomar denuncia ciertos aspectos del Perú de su tiempo a través de esta alegoría satírica que constituyen los “cuentos chinos”. Sin embargo, la crítica, que como bien notaba Willy Pinto, ha juzgado con dureza esta parte de la producción valdelomariana, ha venido soslayando un aspecto que reviste considerable relevancia: el hecho de que estos relatos sean “chinos”; es decir, que el autor eligiera ambientar todos los sucesos que censuraba en una ficticia antigua China. Profundizar en esta cuestión nos permite poner en relación los “cuentos chinos” con el conjunto de la producción del autor, con la intencionalidad profunda que entrañan y con toda una serie de tensiones no solo históricas o políticas, sino también estéticas, que trascienden el ámbito peruano y nos permiten percibir una nueva dimensión en la narrativa de Valdelomar.

En su momento, Willy Pinto tomaba esta cuestión como un simple juego retórico; según él, “Valdelomar recoge un legado castizo popular –escepticismo de sabiduría plebeya–, del conocido dicho ‘venir con cuentos chinos’, para reelaborarlo en el plano del relato”⁴⁴⁵. Manuel Miguel de Priego está de acuerdo con este planteamiento, y añade que los “cuentos chinos” demuestran un cuidado por la

⁴⁴⁵ Willy Pinto, *La sátira en Valdelomar y en Yerovi*, op. cit., p. 246.

estilística de corte orientalista –que vincula con la estética modernista–, destinado principalmente a suavizar los ataques que contienen:

Como escritura de ficción, los *Cuentos chinos* tiene (sic) ribetes propios del modernismo literario: plásticas apropiaciones de la naturaleza, amplio espectro sensorial, ámbito cosmopolita, exótica fantasía y orientación esteticista. Pero sólo como ribetes o remansos para contrapesar los latigazos con que el autor estigmatiza la insoportable realidad que es su núcleo: fealdad, envilecimiento, bestialización. De la unidad de aquellos contrarios surge cuanto nos suscita, a un tiempo, emociones estéticas y conciencia ética⁴⁴⁶.

Resulta bastante improbable, no obstante, que el objetivo de Valdelomar al dotar a estos relatos de “orientación esteticista” fuera el de “contrapesar los latigazos”, pues estos son tan evidentes que malamente podían ser suavizados por esporádicas alusiones a cerezos en flor. Además, en los artículos que el autor escribía por esta misma época en “Palabras” expresaba las mismas críticas que en los “cuentos chinos”, con mucha más crudeza y de forma mucho más directa, sin un velo de ficción literaria de por medio, y sin nombres en clave; por lo que no parece que tuviera la necesidad de mitigar nada de lo expresado en los cuentos. Sí es posible apreciar esa “unidad de contrarios” que suscita en el lector “emoción estética y conciencia ética”; y en este sentido se puede aventurar que, en el momento de recepción de estos cuentos, el título “chinos” suscitaba seguramente unas expectativas temático-estéticas que Valdelomar estratégicamente quebró en estos relatos.

Es de sobra conocido el interés que el mundo oriental, sobre todo el lejano Oriente, despertó en los escritores del fin de siglo europeo y también latinoamericano. Muchos de los principales textos de los modernistas hispanoamericanos se pueblan de escenas y objetos de la China o Japón: sedas, cerámicas, té, y otros objetos extraños al imaginario europeo conforman un telón de fondo de belleza exótica y lujosa en composiciones como la famosa “Sonatina” de Darío:

China aparece entre las líneas literarias [...] como un símbolo del cosmopolitismo junto a otras fronteras; como desplazamiento del ensueño imposible de realizarse en la vida real de los intelectuales; como lejanía exótica

⁴⁴⁶ Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 247.

de misterios; como tópico imperial de la historia milenaria china; como sede del negocio de aquella época del colonialismo occidental, etc⁴⁴⁷.

Este “orientalismo” modernista no ha estado exento de cierta polémica entre los críticos. Como advierten los estudios más recientes sobre el tema, la crítica tradicional ha identificado el uso de motivos orientales en el modernismo como una voluntad de evasión, es decir, como un escapismo de corte exotista; o bien como una mera imitación de modelos europeos⁴⁴⁸. Estos mismos estudios se han encargado también de formular nuevas propuestas encaminadas a explicar la aparición reiterada de motivos orientales en la literatura finisecular latinoamericana.

En su artículo “Lejanía y fantasía: China en la literatura modernista hispanoamericana”, Luisa Shu-Ying traza un recorrido por diversas manifestaciones del orientalismo modernista para concluir postulando un vínculo indisoluble entre este y el cosmopolitismo que caracterizó al movimiento, “de modo que después del ‘bautizo’ de los elementos exóticos y el concepto del orientalismo/cosmopolitismo, China (o cualquier geografía imaginaria) se presenta como un dardo para que los escritores reflexionen sobre su condición e identidad nacional”⁴⁴⁹. En términos similares, Araceli Tinajero vincula la desazón que provoca la modernidad en los escritores con un sentimiento de alienación que conduce a la búsqueda de ciertos anhelos espirituales que se materializan de algún modo en los valores que ofrece Oriente como alternativa a los caducos valores occidentales, dominados por el positivismo materialista de la época. La autora enfrenta el orientalismo

⁴⁴⁷ Luisa Shu-Ying Chang, “Lejanía y fantasía: China en la literatura modernista hispanoamericana”, *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York, 16-21 de junio de 2001. Coord. por I. Lerner, R. Nival, A. Alonso, vol. 4, 2004, p. 2.

⁴⁴⁸ Araceli Tinajero nos dice que “hasta principios de los años setenta, lo poco que se escribió específicamente sobre la presencia del Oriente en el modernismo eran rápidas generalizaciones donde en primer lugar, se concluía que los miembros del movimiento representaron temas orientales ‘afrancesados’ o ‘europeizantes’. En segundo lugar, se planteaba que la temática orientalista era tanto ‘escapista’ como ‘exótica’. Se solía repetir que el orientalismo modernista era producto de una imitación servil o de un fenómeno de extraña rareza” (*Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2003, p. 7). Erika Martínez apoya esta apreciación: “al menos durante un primer periodo que se prolonga hasta los años 70 del siglo XX, es posible detectar el desarrollo y asentamiento de varios lugares comunes que vinculan el orientalismo o bien a una aristocrática voluntad de evasión o bien a una imitación servil de la producción europea” (“La crítica del orientalismo en la literatura modernista hispanoamericana”, *Darío a Darío: Rubén y el Modernismo en las dos orillas*, A. Esteban (coord.), Granada, Editorial Universidad de Granada, 2007, p. 489).

⁴⁴⁹ Luisa Shu-Ying Chang, “Lejanía y fantasía: China en la literatura modernista hispanoamericana”, art. cit., p. 13.

hispanoamericano al concepto de “orientalismo” tal como lo formula Edward Said en su conocido estudio, puesto que considera que en el discurso modernista sobre Oriente no existe una relación imperio-colonia, sino una relación entre sujetos poscolonizados, lo que la lleva a la siguiente conclusión:

Para Said, los discursos europeos eran repetitivos y redundantes ya que recreaban lo que guardaba una suerte de archivo que contenía una colección de sueños, fantasías y vocabulario específico que hablaba por el Oriente. El escritor latinoamericano estaba consciente y al día de lo que producían los discursos europeos pero eso no quiere decir que copiara de su “archivo” sino que más bien trataba de darle sentido a su propia experiencia partiendo de su propia historia, su propio pasado, desde su contexto⁴⁵⁰.

Erika Martínez adopta una postura intermedia, puesto que si bien sostiene que “la literatura modernista hispanoamericana participó indirectamente en la construcción de un imaginario decorativista y estereotipado de Oriente” y que “la carencia de intereses coloniales directos en Hispanoamérica en esa zona del mundo no impidió que se asimilasen algunos de los presupuestos ideológicos del imperialismo europeo”⁴⁵¹, también advierte que “lejos de funcionar como una forma de evasión, el orientalismo del modernismo hispanoamericano estuvo altamente politizado”⁴⁵²:

Una vez admitido que el imaginario orientalista hispanoamericano coincide a grandes rasgos con el del resto de Occidente, es necesario señalar que su función fue radicalmente diferente. La temática oriental fue instrumentalizada por el modernismo en la construcción de la identidad panhispánica. En primer lugar, el oriental se convirtió, dentro de una realidad social y cultural tan diversa como la de Hispanoamérica, en la imagen del *otro* absoluto, la imagen en negativo del ser americano⁴⁵³.

Podría argumentarse que los “cuentos chinos” de Valdelomar participan de ese “orientalismo altamente politizado” puesto que emplean motivos orientales y tienen por tema la política, pero esa sería una simplificación y una interpretación muy forzada de estos textos. Cuando los críticos hablan de orientalismo, se refieren a textos como la “Sonatina” antes citada o, en narrativa, a cuentos al estilo de “La

⁴⁵⁰ Araceli Tinajero, *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*, op. cit., p. 22.

⁴⁵¹ Erika Martínez, “La crítica del orientalismo en la literatura modernista hispanoamericana”, art. cit., p. 504.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 506.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 505.

muerte de la emperatriz de China” de Rubén Darío; es decir, textos donde lo oriental se configura como un mundo de belleza exótica que envuelve a los personajes y despierta su sensibilidad estética⁴⁵⁴. Nada más lejos de los cuentos de Valdelomar donde, si bien en ocasiones aparecen breves descripciones cargadas de exotismo, estas están totalmente desvinculadas de la acción narrada y cumplen más bien una función decorativa:

Y así llegó a ser primer ministro de Siké en el gobierno desgraciado del famoso mandarín Rat-Hon. Por todo esto se verá que los habitantes de Siké merecían la suerte que les estaba deparada por Buda, el admirable padre de la sabiduría, el dispensador de beneficios, *el que hace florecer los crisantemos en la primavera, y rompe el broche verde por donde surgen, en los lagos tranquilos, las blancas flores del loto frágil, bajo el cielo hondo y azul, en los países multicolores de las comarcas chinas.* (II, 264. La cursiva es mía)

En este fragmento, igual que en el resto de pasajes similares, la vaga descripción del paisaje supuestamente chino cumple una función de marco referencial, casi se constituye como un recordatorio para el lector, un recordatorio de que la historia narrada sucedió en China y en tiempos lejanos. Valdelomar establece así un juego irónico con el lector que queda sellado por esa frase que, a modo de “estribillo”, se repite en cada cuento: “allá por los tiempos en que Confucio fumaba opio y dictaba lecciones de Moral en la Universidad de Pekín”. Estas palabras, que asaltan al lector de cuando en cuando, son como un guiño de Valdelomar, una necesidad de repetir dónde y cuándo suceden los acontecimientos (China), que nos hace tener presente que, en realidad, se habla de Perú.

Valdelomar entonces toma el motivo oriental tan habitual en la literatura finisecular europea y en el modernismo y lo reformula –como ya le hemos visto hacer

⁴⁵⁴ Recordemos, como ejemplo, la pasión que envuelve al protagonista de “La muerte de la emperatriz de China” en torno al mundo oriental: “Recaredo amaba su arte. Tenía la pasión de la forma; hacía brotar del mármol gallardas diosas desnudas de ojos blancos, serenos y sin pupilas; su taller estaba poblado de un pueblo de estatuas silenciosas, animales de metal, gárgolas terroríficas, grifos de largas colas vegetales, creaciones góticas quizá inspiradas por el ocultismo. ¡Y, sobre todo, la gran afición! Japonerías y chinerías. Recaredo era en esto un original. No sé qué habría dado por hablar chino o japonés. Conocía los mejores álbumes; había leído buenos exotistas, adoraba a Loti y a Judith Gautier, y hacía sacrificios por adquirir trabajos legítimos, de Yokohama, de Nagasaki, de Kioto o de Nankín o Pekín: los cuchillos, las pipas, las máscaras feas y misteriosas como las caras de los sueños hípnicos, los mandarinitos enanos con panzas de curbitáceos y ojos circunflejos, los monstruos de grandes bocas de batracio, abiertas y dentadas, y diminutos soldados de Tartaria, con facés foscas” (Rubén Darío, “La muerte de la emperatriz de China”, Biblioteca Virtual Universal, p. 2, <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/157434.pdf>> [Consultado: 12/08/2014]).

en otras ocasiones con otras formas literarias, también de procedencia europea– con el objetivo de romper las expectativas del lector y hacerle entrar en su juego. Esta idea no implica que Valdelomar no siguiera, de algún modo, esa estela de exotismo marcada por el modernismo; al contrario: ya hemos visto esa faceta de su obra en los “cuentos exóticos”. Lo que lleva a plantear la cuestión de por qué, cuando Valdelomar hace exotismo, elude el motivo oriental tan habitualmente usado en el modernismo para convocar ambientes exóticos y, sin embargo, cuando toma lo oriental en su discurso, lo hace para poder cancelar esa visión exótica y presentar, por el contrario, una visión negativa, trasunto de su propia realidad.

Para empezar, tenemos que considerar que, para la época en que escribe Valdelomar, en Perú había ya una gran cantidad de población de origen chino, inmigrantes que habían cruzado el Pacífico y se habían instalado en la costa peruana formando sus propias comunidades cada vez más numerosas⁴⁵⁵. Por lo tanto, es fácil deducir que para Valdelomar lo chino no tenía ese carácter exótico y romántico que tuvo para los europeos y los escritores de otros países latinoamericanos, ya que formaba parte de su realidad cotidiana. De modo que cuando escribió sus primeros cuentos que, como ya vimos, recogían el testigo modernista, trató al menos de buscar aquello que para él era realmente exótico: el pasado legendario-medieval europeo o eslavo.

Por el contrario, lo chino no representaba para Valdelomar exotismo. De hecho, lo oriental no siempre se configuró en la literatura latinoamericana modernista según esos parámetros tan conocidos de lujo y belleza, sino que, como explica Erika Martínez, “la representación del sujeto oriental oscila en estos textos entre la demonización y la idealización. En primer lugar, el sujeto oriental es ese ser bárbaro, irracional, instintivo que debe ser sometido bajo la autoridad del civilizador occidental”⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ “La falta de brazos acentuada por la abolición de la esclavitud, la psicología feudal de los hacendados, la inercia del Estado ayudadas por las facilidades geográficas respecto de Asia dan lugar a la inmigración china: desfilan constantemente por las calles, provenientes de Macao “colíes” de trenzas, zapatos de fieltro y amplios vestidos, traídos por la fuerza o el engaño: población laboriosa aunque no vigorosa ni aspirante que pocas veces llega a la sierra y más bien se queda en la costa, sobre todo en las haciendas de azúcar, determinando un alto renacimiento agrícola o si no, libertada de su labor esclavizada, se dedica en la ciudad al comercio al por menor” (Jorge Basadre, *La multitud, la ciudad y el campo en la historia del Perú (con un colofón sobre el país profundo)*, op. cit., p. 214).

⁴⁵⁶ Erika Martínez, “La crítica del orientalismo en la literatura modernista hispanoamericana”, art. cit., p. 496. Recordemos, además, que esta imagen negativa de China se había dado también en la literatura

La visión que presentan los “cuentos chinos” está mucho más cerca de estas formulaciones, como se hace evidente en varios de sus artículos y crónicas publicados por estos años. A Valdelomar le preocupaba, ante todo, la gran cantidad de inmigración china que estaba llegando al Perú desde mediados del siglo XIX y que se había acentuado sobre todo a partir de 1912, por la inestabilidad que amenazaba a China, inmersa en las disputas por el control del gobierno entre el líder del Partido Nacional, Sun-Yatsen y el general Yuang-Shikay, que en 1915 se había proclamado Emperador de la China. En 1916, con la muerte de este último, el país se encontraba en una situación política delicada que desembocó en un incremento de la emigración. Valdelomar registró en sus crónicas esta crisis:

Poco a poco, ya de Europa, ya de Estados Unidos, ya de Asia misma, nos llegan noticias fidedignas, datos ampliatorios, detalles minuciosos, observaciones vastas y elevadas, unas veces en diarios y revistas, otras en libros, acerca de la individualidad, resaltante en China, cuya existencia se extinguió recientemente. Nuestro pensamiento se fija, además, por tal motivo, en la oleada incesante de hombrecillos de ojos oblicuos, tez amarilla y pómulos salientes que, a manera de una tenia intestinal, se van enroscando en nuestro organismo económico, nacional, étnico. (III, 35)⁴⁵⁷

Algunos meses más tarde, en el artículo “No más coolíes”, el autor nos informa de la celebración de una sesión en la cámara de Diputados donde se trata de encontrar una solución al exceso de inmigración asiática que se había ido asentando en Perú en los últimos años. Ya no se refiere únicamente a los chinos sino que se extiende también a los japoneses⁴⁵⁸.

Valdelomar, como siempre que desea criticar algo, deja escapar la oportunidad de trazar un retrato caricaturesco. En “Las almas herméticas”⁴⁵⁹ el autor dibuja una triste estampa de los inmigrantes chinos que, tras años de labor en el Perú,

Europea, como lo prueban estas palabras de Baudelaire: “en China, sobre todo, dejando a un lado lo que tiene en común con el resto de Asia meridional, quedo aterrorizado por los modos de vida, por sus costumbres, por una repugnancia absoluta, por una barbarie de sentimientos que nos separan de ella y que son demasiado profundos para ser analizados. Me parecería más cómodo vivir con lunáticos o con brutos” (*Los paraísos artificiales*, Madrid, Valdemar, 2013, p. 131).

⁴⁵⁷ “Un grave problema: los chinos de aquí y de allá” (*La Prensa*, 28 de julio de 1916).

⁴⁵⁸ *La Prensa*, 21 de octubre de 1916. Nos dice Valdelomar con respecto a los japoneses: “y no sólo tenemos que fijarnos en los chinos, sino en los japoneses. Ellos, en Asia, son admirables; en América, temibles. Los recibimos en corriente que va aumentando; y se infiltran en las ciudades de la costa, como domésticos y pequeños industriales; en los valles de la costa y de la sierra como braceros agrícolas; en la montaña, como exploradores de los ríos y cosecheros de caucho” (III, 51).

⁴⁵⁹ *La Prensa*, 25 de noviembre de 1916.

regresan a su país. La imagen que emerge es la del chino pasivo y desmoralizado, que solo trabaja para poder darse después al opio:

Hay en sus ojos una mirada llena de lejanía; el rictus de su boca acusa un supremo desdén por la vida vulgar; las barbas pródigas y los cadentes bigotes dan a su rostro noble sello de majestad legendaria y deífica; su parquedad en el hablar; el silencio perenne que los rodea; los ademanes rituales que les caracterizan, todo produce la sensación de que esos seres tangibles, reales, de carne y hueso, están muy lejos de nuestra vida, que están en otro mundo desconocido, que tienen otras preocupaciones, otras inquietudes, otros pensamientos; aunque en verdad, estos sujetos exóticos sólo tienen una filosofía que pudiera condensarse en esta frase de Calderón: la Vida es sueño, o bien en la ecuación de tan gráfica filosofía paradójica de Claude Farrere:

Vida: sueño
Opio: realidad (II, 447)

En un juego de intertextualidad autorreferencial, Valdelomar se ocupa en una crónica de la situación actual de China. Titula al texto “Conversando con un periodista chino” y construye una de sus habituales ficciones cronísticas donde el narrador-cronista, trasunto del propio Valdelomar, conversa con un segundo personaje, en este caso, el periodista y médico Juan José Chog Chichén, quien “distribuye sus horas entre el periodismo y la curación de enfermedades diversas y entre un editorial y un suelto de crónica firma una receta de ‘cha-simy’, o sea ‘la dulce hierba esmeraldina que crece en las floridas márgenes del río azul sagrado” (III, 158-159). Apreciamos aquí ya el tono cómico que se prolonga a lo largo de la crónica, al referirse a la situación política de China:

—¿Es usted republicano, querido colega?

—Sí. Yo y mi periódico somos vehementes defensores de la democracia. Soy amante de la libertad. Los pueblos y los individuos necesitan de la libertad como los pulmones (jau-pa-ton, en chino) necesitan de oxígeno...

—Parece, no obstante, estimado colega, que a la democracia china le acaban de cantar lo que aquí apodamos “paca-paca”...

—Es verdad. Dice usted que a la democracia china le acaban de cantar “el manso río de las linfas”...

—No, la “paca-paca”...

—Bueno. “Paca-paca” significa eso: “el manso río de las azules linfas”.

—No me opongo. (II, 159)

El juego autorreferencial comienza cuando, dentro del mismo diálogo, en el que los interlocutores hablan de la situación política de la China de principios del siglo xx, coetánea al autor, este vuelve a hacer alusión al golpe de Estado de 1914 en Perú:

- ¿Cuál era el estado político de China antes de la pretendida renovación mandchú?
—Como usted sabe —nos dijo el señor Chichén—, a la muerte de Yuan-Si-Cay, se hizo cargo del gobierno el vicepresidente...
—Como en el Perú...
—No. La China no es como el Perú. Allí se cumple la ley...
—De manera, colega, *que don Roberto...* es decir...
—Lay-Yung-Jon, el vicepresidente, subió al poder...
—¿Era popular?
—Mucho. Gobernó con unánime complacencia de sus conciudadanos. Pero un buen día el general Chang-Sung...
—¿*Un cuatro de febrero?*
—El general Chang-Sung se sublevó y proclamó el restablecimiento de la dinastía de los mandchúes...
—¿Qué hizo entonces Lay-Yung-Jon?
—Apoyado por el ejército leal combatió a la monarquía y ya sabe usted que atacó a Pekín, donde se habían atrincherado los reaccionarios. Acaba de triunfar en un pequeño combate. (II, 159-160. La cursiva es mía)

Valdelomar lanza también un ataque a la Legación del Perú en Italia. Recordemos que como hemos visto en la carta a su madre más arriba, Valdelomar se mostró indignado de que casi ninguno de los demás funcionarios dimitiera tras el golpe de Estado, y de que los que lo hicieron, se marcharan aplaudiendo al nuevo gobierno. Cuando el entrevistador pregunta acerca del comportamiento de la legación china en Lima, este responde que “la legación china es la legación de la república y para ella la situación en mi país no tiene más importancia que la de ser un vano intento desordenado e ilegal” (II, 160). Y, para culminar, alcanza la diatriba de Valdelomar a los literatos del país, que son calificados, negativamente según se desprende del texto, como “chinos”. Ante la pregunta de si el periódico chino publica versos, responde el entrevistado:

- Muchas veces los publicamos; no sólo versos de poetas chinos sino que traducimos versos de poetas peruanos y los publicamos en el idioma secular y aglutinante...
—¿Los versos de nuestros poetas quedan bien aglutinados?
—Admirablemente... le diré que hay una gran similitud en la mentalidad literaria del Perú y la de la China. Cuando leo un verso de algún joven poeta peruano me parece estar leyendo a Ko-Pon-Kay, el dulce cantor de “Flor de

cereza blanca”... Los poetas criollos son, en verdad, chinos, chinos, chinos... (II, 160-161).

De todo lo expuesto hasta aquí se desprenden varias conclusiones. Por un lado, que Valdelomar no consideraba los motivos orientales como un tema exótico sino como una parte integrante, y además conflictiva, de su propia realidad nacional –recordemos en este sentido las palabras de Erika Martínez con respecto a la consideración del chino como *otro* absoluto-. En segundo lugar, el concepto que Valdelomar tenía de los inmigrantes chinos del Perú era bastante negativo y resulta evidente que no estaba a favor de que esa inmigración siguiera creciendo sin control. Finalmente, parece que la combinación de estos factores llevó a una estrategia recurrente en la obra de Valdelomar, consistente en emplear motivos y personajes del mundo chino para ambientar aquellos acontecimientos que quería criticar.

Otros escritores de la época también habían reparado en las circunstancias de la China contemporánea. Luisa Shu-Ying, en su citado estudio, llama la atención, por ejemplo, sobre el poema “Vieja llave” de Amado Nervo y también sobre el cuento “Un paseo por la tierra de los anamitas” de José Martí, donde, como bien señala la autora, “con un tono irónico y de advertencia, a través de la descripción de las historias de China, Anam y Francia insinúa la situación en que se hallaba Cuba ante la expansión imperial de los Estados Unidos y la colonización española, haciendo un llamamiento a ‘despertar’”⁴⁶⁰.

No hay forma de saber si Valdelomar había leído este cuento de Martí, pero lo que parece evidente es que la literatura finisecular hizo de los temas orientales no sólo un motivo de vocación esteticista sino que englobó planteamientos más críticos y realistas. Y en cualquier caso, desde la perspectiva idealizada o demonizada, el orientalismo modernista fue un modo para los escritores de enfrentarse a la propia realidad, un punto de vista alternativo desde el que comenzar a definir la propia identidad. Y una vez más, Valdelomar se incardina dentro de una tendencia literaria de su tiempo para modificarla según su sello personal y construir su propia reflexión. Este es el gran hallazgo de los “cuentos chinos”. Ya que, si bien, como ha sostenido la crítica, no se encuentran entre los mayores logros estético-literarios del autor,

⁴⁶⁰ Luisa Shu-Ying, “Lejanía y fantasía: China en la literatura modernista hispanoamericana”, art. cit., p. 9.

advertimos en ellos una elaboración que va más allá de la simple sátira disfrazada: Valdelomar toma un motivo, que tradicionalmente solía ser tratado desde un punto de vista romántico-exotista, para romper las expectativas del lector y convertirlo en un juego de referencias que, a través del humor, llevan a una seria reflexión sobre la realidad nacional.

Hemos comprobado en este capítulo que Valdelomar estaba profundamente interesado en la situación política, económica y social del Perú, tanto en el ámbito nacional como en el internacional. Y hemos observado también cómo se enfrentaba con humor a aquellos aspectos de la vida política peruana que le parecían censurables. No obstante, y como ya hemos visto en el análisis de los “cuentos chinos”, Valdelomar era consciente de que las tensiones del presente no eran sino resultado de acontecimientos pasados, y consideraba la Historia como fuente primordial de conocimiento para llegar a una comprensión cabal del presente y poder plantear el progreso del futuro. Por este motivo, en su obra narrativa Valdelomar ahondó en el pasado peruano, trazando así un camino más en su reflexión sobre el Perú, del que nos ocupamos en el siguiente capítulo.

5. EL PASADO COMO VÍA DE DEFINICIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL PERUANA

*Mi fantasía viene de un abolengo moro:
los Andes son de plata, pero el león, de oro,
y las dos castas fundo con épico fragor.*

*La sangre es española e incaico es el latido;
y de no ser Poeta, quizá yo hubiera sido
un blanco aventurero o un indio emperador.*

José Santos Chocano

Desde el comienzo de este trabajo hemos situado la labor literaria de Abraham Valdelomar en el marco de las reflexiones sobre la identidad cultural y nacional peruana que eclosionaron con especial intensidad en las primeras décadas del siglo xx. No obstante, la de la identidad es en esencia una cuestión peliaguda sujeta a diversas tensiones sociales, políticas y culturales, a muchas de las cuales, como hemos venido planteando en este trabajo, trató de dar respuesta el autor. Es claro que uno de los aspectos clave en torno a la definición de una identidad nacional es la comprensión de los procesos históricos que han configurado la nación como tal. En este sentido, como señala José Carlos Rovira, “de una manera general, cuando hablamos de recuperar el pasado siempre lo planteamos como un factor de identidad cultural”⁴⁶¹. Como veremos a lo largo de este capítulo, conjugar la cuestión identitaria

⁴⁶¹ José Carlos Rovira, “Sobre recuperaciones del pasado e identidad cultural hispanoamericana”, en Ana Pizarro (ed.), *Pensamiento crítico y crítica de la cultura en Hispanoamérica*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990, p. 121.

con una historia nacional; es decir, decidir qué parte del pasado constituye la propia historia y en qué medida, resulta también una cuestión difícil de dilucidar.

Por otro lado, hemos de tener en mente también para abordar este capítulo que, como sostiene José Carlos Rovira, “los parámetros de determinación de la identidad cultural se relacionan necesariamente con las tradiciones culturales en las que un pueblo se inscribe”⁴⁶². En el caso peruano, elegir –o construir– esa tradición cultural, ha revestido ciertas problemáticas que se han ido sucediendo a lo largo del siglo pasado. En lo que atañe a la literatura, se ha tratado de localizar y dar entidad a una “tradición literaria nacional”. Para Antonio Cornejo Polar:

Aquí intervienen alternativas literarias, con su especificidad, y otras genéricamente ideológicas; intervienen, sobre todo, proyectos nacionales tan totalizantes como conflictivos. En otras palabras: una tradición literaria nacional reproduce a su manera las imágenes con que cada sujeto social construye su idea de nación, lo que implica que pueden existir al mismo tiempo y en una misma sociedad dos o más tradiciones literarias⁴⁶³.

Por tanto, y según lo plantea este crítico, una tradición literaria corresponde a un determinado proyecto nacional. El conflicto surge cuando dentro de unas mismas fronteras se configuran distintos proyectos nacionales y, por tanto, distintas tradiciones literarias. A su vez,

para enfrentar el tema de la formación de las tradiciones literarias, hay que convenir, inicialmente, en que nada es tan engañoso como el carácter supuestamente inmodificable del pasado [...]. Interesa subrayar, sobre todo, la naturaleza agudamente ideológica de las operaciones que fijan la imagen del pasado y diseñan la ruta que conduce, desde él, hasta el presente, *nuestro* presente. De alguna manera esta es la *tradición*: corresponde a la historia, pero a *una* historia pasible de ser asumida como propia. Naturalmente en este proceso se produce un complejo diálogo entre la “objetividad” del acontecer histórico y el modo como lo *leen*, en cada circunstancia, los distintos grupos sociales. A la postre la tradición es el producto de esta *lectura* que no solamente establece el sentido del pasado sino también –y a veces más– el del presente⁴⁶⁴.

Y en este sentido, prosigue Cornejo Polar, “no es igual la experiencia de quien en el Perú se siente heredero de la colonia, interpretada como ejemplo de gesta

⁴⁶² José Carlos Rovira, *Identidad cultural y literatura*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert y Comisión V Centenario. Generalitat Valenciana, 1992, p. 14.

⁴⁶³ Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 15.

civilizadora, que la que vive quien asume como ancestro la tradición indígena”⁴⁶⁵. Es precisamente esta oposición entre herencia colonial y herencia precolombina la que surca el debate sobre el pasado nacional peruano en torno a 1900; “en el Perú – sostenía con rotundidad Federico More– o se es colonial [...] o se es incaico”⁴⁶⁶. Por tanto, como nos recuerda José Carlos Rovira “determinar la relación de lo que llamaban Literatura peruana con la colonial y la prehispánica se convierte, a comienzos de siglo xx, en uno de los puntos cruciales de un debate que determina el mundo intelectual”⁴⁶⁷.

Evidentemente, ese debate nacional no se circunscribe a la producción literaria, sino que es objeto de numerosos ensayos históricos, ideológicos, sociológicos e incluso políticos de la época. Conviene tener en cuenta que “las formas del pensamiento histórico, o ideológico, han prevalecido [...] como marco de la creación latinoamericana” y, por tanto “el discurso histórico-ideológico ha funcionado como un tipo de práctica social que ha determinado la creación literaria”⁴⁶⁸. En el caso peruano,

es indispensable tener presente que se trata de una literatura “no orgánicamente nacional”, reproductora de contradicciones étnicas y sociales muy agudas y todavía no resueltas por la historia. Dentro de este contexto las relaciones entre proyecto nacional y literatura se hacen mucho más estrechas, pero también mucho más confusas, porque la literatura asume funciones formativas y de legitimación instalándose tanto en el proceso de construcción de nuevas realidades (en la construcción de la nación en último término), cuanto en la secuencia inversa que interpreta el sentido del pasado (esto es, de la historia nacional)⁴⁶⁹.

En el panorama ideológico-cultural finisecular peruano se plasman todas estas tensiones entre historia cultural y literatura nacional que, después de todo, corresponden a diferentes formas de leer, entender y construir el propio pasado. De un lado, se configura el discurso novecentista, encabezado por José de la Riva-Agüero y vinculado con el civilismo tradicional, que se siente heredero de la tradición colonial y, a través de esta, de la española. Frente a esta concepción emerge a finales del siglo

⁴⁶⁵*Ibidem*.

⁴⁶⁶ Federico More, “De un ensayo acerca de las literaturas del Perú”, art. cit., p. 99.

⁴⁶⁷ José Carlos Rovira, “‘Proceso de la literatura’ peruana”, *América sin nombre*, n.º 13-14, diciembre de 2009, p. 12.

⁴⁶⁸ José Carlos Rovira, *Identidad cultural y literatura*, op. cit., p. 17.

⁴⁶⁹ Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, op. cit., pp. 17-18.

XIX, de la mano de Manuel González Prada, un nuevo discurso que localiza en el pasado precolombino y en los descendientes de los antiguos incas la esencia de la nación peruana. Como planteaba Cornejo Polar, estas dos tradiciones literarias responden claramente a dos formas distintas de enfrentarse al pasado y también de concebir el presente y el futuro, las cuales iremos desentrañando a lo largo de este capítulo. Baste adelantar ahora que Valdelomar trató de conjugar ambas tradiciones en su literatura y para ello buscó también dar vida a esos “dos pasados nacionales” en pugna; de ahí que su literatura recree tanto los tiempos del Incario como los de la Conquista o la Emancipación.

Comenzaremos este análisis atendiendo a las gestas de la Conquista y la Emancipación recreadas por Valdelomar en su narrativa, por insertarse estas en las coordenadas del discurso dominante por estos años. Después plantearemos cómo irrumpen en el panorama intelectual de la época ideas y conceptos que fijan su atención en la población indígena y que, por tanto, localizan la raíz del pasado nacional en el antiguo Imperio Incaico. De este modo se configura un proyecto nacional alternativo que desafía el discurso dominante sostenido por las élites oligárquicas y obliga a un replanteamiento de las bases de la nacionalidad y la identidad cultural peruana. Los textos de Valdelomar que estudiamos en este capítulo se configuran como una serie de respuestas alternativas a esas tensiones que pueblan el horizonte intelectual de su tiempo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.1. RECUPERACIONES DE LA CONQUISTA Y EMANCIPACIÓN: LAS GRANDES FIGURAS DE LA HISTORIA PERUANA

5.1.1. La historiografía peruana en torno a 1900

Hasta aquí hemos planteado cómo los discursos historiográficos y literarios se retroalimentan y van configurando una imagen de la nación y de la tradición cultural que la define. El desarrollo de esos discursos depende, no podía ser de otro modo, del devenir histórico; es decir, de las circunstancias sociales, políticas y económicas en que se enmarcan las reflexiones de los intelectuales en un determinado periodo de tiempo y en un lugar concreto. En el caso peruano, y latinoamericano en general, tras la Independencia, “deliberadamente se borró el pasado de los espacios de la escritura, reservados para la representación de la actualidad en un discurso moralizante que garantizara la prosperidad del mañana”⁴⁷⁰.

En efecto, recién lograda la Independencia, la relación con el pasado es conflictiva. Según Raúl Porras Barrenechea, los criollos recién emancipados reniegan de la influencia española, “se habla –nos dice el crítico– de los ‘tres siglos’ de horror de la colonización española. Se niega la obra civilizadora de España y se trata de borrar, nominalmente, todos los aportes espirituales de ésta”⁴⁷¹. Esta negación conllevaba inevitablemente un vacío en el pasado de la nueva nación. Pero toda nación, para constituirse como tal, necesita una historia que defina y unifique desde la raíz a todos sus habitantes; los siglos de la colonia no podían en solitario cumplir esa misión, por lo que

los hombres de la revolución quisieron considerar el período colonial como un paréntesis en la vida social y política de América [...]. Junto con la condenación de la conquista y la negación de la obra civilizadora española, los hombres de la revolución volvieron los ojos hacia la historia incaica y se trató de soldar ambas épocas distantes⁴⁷².

⁴⁷⁰ Eva Valero, “El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la ‘tradición’”, *Anales de literatura española*, 18, 2005, p. 353.

⁴⁷¹ Raúl Porras Barrenechea, *Mito, tradición e historia en el Perú*, Lima, Instituto Porras Barrenechea, [1951], 1969, p. 74.

⁴⁷² *Ibidem*, p. 75.

Surgieron así manifestaciones literarias donde el pasado prehispánico era objeto de alabanzas, y se concebía la Emancipación como la promesa de la redención del indio y la reivindicación de su lugar en la vida nacional; aunque esta vacua exaltación del pasado precolombino pronto cedió terreno a la literatura de tipo costumbrista centrada en el presente de la vida republicana. Sin embargo, como plantea Eva Valero, “hacia mediados del siglo, el proceso de recuperación histórica se hizo necesario. Y en ello la literatura iba a desarrollar un papel fundamental”⁴⁷³. La generación de autores que escribieron en torno a estos años, claramente influidos por la lectura de los románticos europeos, desarrollaron “una literatura centrada en la leyenda, el drama y el verso sobre temas remotos y lejanos”⁴⁷⁴:

Si tras la Independencia el cuadro de costumbres impuso el retrato de la cotidianidad del presente, anulando el pasado colonial como necesidad patriótica de la nueva república, el romanticismo tuvo la importancia de suscitar el regreso al pasado a través del drama histórico y de la leyenda. Cuando no se perdieron en exóticas lejanías, extrañas a lo peruano, los románticos exploraron la historia que la generación anterior había desestimado para llevar a cabo la operación inversa: escribir sobre el pasado colonial y eludir la realidad contemporánea⁴⁷⁵.

Indudablemente, la aparición de estas recuperaciones del periodo colonial en la literatura está directamente vinculada con una disminución paulatina del sentimiento de hostilidad hacia España:

El primer gesto en este sentido lo representa el Sermón de Herrera, de 1846, en que el célebre maestro sostuvo la soberanía de la inteligencia, y en cuyas notas desarrolló una [...] negación de todas las opiniones adversas a España, expresadas a raíz de la Independencia, sin que se produjera, sin embargo, reacción polémica alguna. Herrera sostuvo que el Perú de ahora no era el de los Incas, porque la fusión racial operada en el coloniaje había dado lugar a un pueblo enteramente nuevo, que era el “Perú español y cristiano, no conquistado, sino creado por la conquista”⁴⁷⁶.

Este cambio de perspectiva con respecto al periodo colonial, que se plasmó en estudios historiográficos y recreaciones literarias, implicaba, en palabras de Cornejo

⁴⁷³ Eva Valero, “El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú...”, art. cit., p. 354.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 357.

⁴⁷⁶ Raúl Porras Barrenechea, *Mito, tradición e historia*, op. cit., p. 78. Para conocer con detalle los estudios historiográficos que se sucedieron a lo largo del siglo XIX en Perú, v. “La historia en el siglo XIX”, en este mismo libro.

Polar, que “casi espontánea y consensualmente, la colonia es asumida como tradición propia, nacional”⁴⁷⁷. Recordemos que el paso al régimen republicano no modificó sustancialmente las bases económicas y sociales del virreinato. Además, como señala Cornejo Polar, ante la necesidad de delimitar el espacio geográfico del nuevo país,

en los numerosos conflictos fronterizos las tesis peruanas remiten casi sin excepción a instrumentos legales de la colonia y parten del supuesto de que el Perú es el sucesor legítimo del virreinato. Esos conflictos producen una nueva sensibilidad patriótica que no puede menos que añorar “la primacía jerárquica del Perú y su apogeo de corte virreinal”. De esta suerte, las expectativas políticas contribuyen, dentro de otro contexto, a fortalecer el vínculo antes eludido entre la república y la colonia⁴⁷⁸.

No es de extrañar, por tanto, que los literatos de estos años dirigieran su mirada a la colonia, “tal vez guiados por el apetito de historia que distingue a los románticos europeos, pero sobre todo estimulados por un contexto social claramente favorable a la reanudación del vínculo histórico con la colonia e inclusive con España”⁴⁷⁹. En ese “contexto favorable” los románticos dieron un primer paso hacia la recreación artística de la vida colonial y, como observa Eva Valero, “aunque algunos no hallaron la fórmula idónea para adentrarse en ese camino, sí que crearon el clima adecuado para que de entre ellos surgiera la figura de Ricardo Palma, que será central para la asimilación del universo colonial”⁴⁸⁰.

En efecto, el género creado por Palma en sus *Tradiciones* supone un punto de inflexión fundamental para la literatura peruana. Si el volumen de textos historiográficos que habían ido surgiendo desde mediados del siglo contribuyó a dotar a lo virreinal del rango de nacional⁴⁸¹, el discurso literario inaugurado por las *Tradiciones* terminó de fundar “una nueva conciencia histórica que define por largo tiempo la imagen del proceso formativo de la nacionalidad”⁴⁸².

Cornejo Polar plantea la trascendencia de la obra de Ricardo Palma en dos dimensiones complementarias. Por un lado, Palma editó gran número de textos coloniales, textos que a su vez citaba y comentaba en sus *Tradiciones*, puesto que en

⁴⁷⁷ Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, op. cit., p. 43.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 49.

⁴⁸⁰ Eva Valero, “El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú”, art. cit., p. 358.

⁴⁸¹ Cfr., Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, op. cit., p. 53.

⁴⁸² *Ibidem*, p. 62.

ellos se encontraban a menudo los temas, anécdotas y leyendas que habían dado lugar a una determinada “tradicción”. De este modo, Palma estaba construyendo una suerte de tradición textual nacional en la que insertaba su propia obra, dando así continuidad a lo que se configuraba como una tradición literaria del Perú que atravesaba el periodo colonial y se prolongaba hacia el republicano. Por otro lado, la recreación de la vida colonial que se da en las *Tradiciones* no constituía únicamente una “apropiación artística” del periodo, sino también una “apropiación social”. De ese modo, “del sistema literario que presiden las *Tradiciones* surgió una imagen edulcorada de la colonia”⁴⁸³ donde esta se configuraba como una suerte de “*locus amoenus*” que finge “un espacio social sin mayores conflictos”⁴⁸⁴:

Puesta en contraste con las angustias de la sociedad republicana, la versión romántica de la colonia tenía que convertirse, en el ánimo de los lectores, en una especie de edén todavía no pervertido por los desatinos de una sociedad libre que tardaba demasiado en encontrarse a sí misma⁴⁸⁵.

Esta sensación de oposición entre el mundo idílico de la colonia y el presente caos republicano se vio acentuada a finales del siglo XIX con el estallido de la Guerra del Pacífico que, como ya hemos planteado en ocasiones anteriores, dejó al país sumido no solo en la ruina económica sino también en la derrota anímica, por cuanto el desenlace de la guerra venía a confirmar la definitiva pérdida de la antigua preponderancia del Virreinato peruano en el sur del continente. La generación que creció con la guerra, a la que significativamente se ha llamado “Hijos de la Guerra del Pacífico”, se enfrentó a un panorama de devastación y pesimismo que determinó en gran medida su producción artística. De hecho, la mayoría de los integrantes de esa generación, más conocida como “generación del novecientos”, escribieron fundamentalmente obras ensayísticas e historiográficas –con la excepción de Ventura García Calderón y José Gálvez, que cultivaron también la literatura–, donde trataban de diagnosticar y buscar soluciones a los problemas de la patria. Con estas palabras explicaría años después Ventura García Calderón la inclinación de estos jóvenes hacia la historia:

⁴⁸³*Ibidem*, p. 58

⁴⁸⁴*Ibidem*, p. 59.

⁴⁸⁵*Ibidem*.

Y como tuvimos que fundar nuestro futuro optimista en nuestro más lejano pasado, puesto que el muy reciente era tan triste, nos vino a todos una urgente vocación de historiadores que no era disciplina corriente en el Perú, país de poetas y de oradores. Sin habernos puesto de acuerdo, nos aparejamos todos a escribir capítulos diferentes pero concordes de un elogio a la nación peruana, no sin examinar precavidamente las taras congénitas que la llevaron al desastre⁴⁸⁶.

En palabras de Porras Barrenechea, esta generación de escritores “decidió uno de los más profundos y decisivos movimientos nacionalistas de la cultura peruana”⁴⁸⁷, que se plasmó en obras como *El carácter de la literatura del Perú independiente* (1905) y *La Historia en el Perú* (1910) de José de la Riva-Agüero, *El Perú contemporáneo* (1907) de Francisco García Calderón o *El Perú antiguo y los modernos sociólogos* (1908) de Víctor Andrés Belaúnde. Aparecieron también por estos años las obras del historiador Carlos Wiesse, *Apuntes de Historia Crítica para la Época Colonial* (1909) y *Las Civilizaciones Primitivas del Perú* (1913). Como explica Francisco José López Alfonso, “a través de estos y otros estudios se fue forjando cierta imagen institucionalizada del país que seleccionaba, ordenaba e interpretaba lo que desde entonces se han llamado las *bases de la cultura peruana*”⁴⁸⁸. También por estos años aparece la primera obra centrada exclusivamente en la literatura colonial, *Bosquejo de la literatura peruana colonial. Causas favorables y adversas a su desarrollo* (1910-1911), de Carlos Prince⁴⁸⁹.

En 1908 Víctor Andrés Belaúnde pronunció un significativo discurso sobre la historia en la Sesión Pública del Instituto Histórico que apareció publicado después en la *Revista Histórica* (tomo IV, Lima, 1909), texto recogido por López Alfonso en su antología *Indigenismo y propuestas culturales: Belaúnde, Mariátegui y Basadre*. Belaúnde planteaba aquí la importancia del estudio de la historia para los pueblos, puesto que “la historia arranca del alma de las generaciones el pasado oscuro y ciego para objetivarlo en cuadros luminosos, en frescos inmortales que encierran lecciones eternas de vida”⁴⁹⁰. Belaúnde consideraba que en países como Perú, cuyo nacimiento

⁴⁸⁶ Ventura García Calderón, *Nosotros*, París, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1946 [1936], p. 49.

⁴⁸⁷ Raúl Porras Barrenechea, *Mito, tradición e historia*, op. cit., p. 93.

⁴⁸⁸ Francisco José López Alfonso, *Indigenismo y propuestas culturales: Belaúnde, Mariátegui y Basadre*, op. cit., p. 11.

⁴⁸⁹ Cfr., Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, op. cit., p. 55.

⁴⁹⁰ Víctor Andrés Belaúnde, “La historia”, en Francisco José López Alfonso, *Indigenismo y propuestas culturales: Belaúnde, Mariátegui y Basadre*, op. cit., p. 65.

se debe a una “separación violenta de otra entidad de que formaban parte”⁴⁹¹, la conciencia de nación antecede a la Independencia. Sin embargo, para que esa nación alcance pleno desarrollo, es necesario “que se defina, que se adueñe de sus tradiciones”:

Es necesario completar la conquista de la libertad moral, construyendo por entero el edificio de nuestra Historia. Después de las aspiraciones de nuestros primeros años de vida independiente, que fueron absorbidos por afanes y atingencias del nuevo estado de cosas, justo es que volvamos nuestro pensamiento al pasado para arrancarle los secretos y las enseñanzas del porvenir. Es hora de acentuar el espíritu nacional, de reunir y formar nuestras tradiciones y de prepararnos a recibir un ideal grande y generoso⁴⁹².

Para Belaúnde, la forma de avanzar hacia el progreso pasa por mantener en todos los ámbitos el “espíritu tradicional”, entendido como la “reforma gradual, lenta y segura”⁴⁹³. Como observa López Alfonso:

Las críticas de los jóvenes novecentistas a los dirigentes de finales del XIX y principios del XX pretendieron monopolizar el descontento y la frustración generales, tornar innecesaria la protesta [...] para evitar brotes ideológicos mayores y asegurar la continuidad del viejo orden. La estrategia no se resolvía en simple reacción; por el contrario, apuntaba, en palabras de Belaúnde, a un “tradicionalismo dinámico o evolutivo” que aspiraba a transformar el país desde arriba, sin tolerar que el poder cayera en otras manos que no fuesen las patricias. A este proyecto modernizador del Perú, sin alterar en profundidad sus estructuras, es a lo que se llamó *hispanismo*⁴⁹⁴.

No es este el lugar para retomar el debate en torno a las polemizadas posturas de los novecentistas a las que hemos aludido brevemente en el primer capítulo⁴⁹⁵, sino llamar la atención sobre el interés que los intelectuales de la época demostraron sentir por los estudios históricos, que entendían como la base necesaria para definir la nación peruana. El adentrarse en la historia debía permitir, además, dibujar las pautas del futuro desarrollo del país, evitando desastres como el de la Guerra del

⁴⁹¹ Ibidem, p. 68.

⁴⁹² Ibidem, p. 69.

⁴⁹³ Ibidem, p. 71.

⁴⁹⁴ Francisco José López Alfonso, *Indigenismo y propuestas culturales: Belaúnde, Mariátegui y Basadre*, op. cit., p. 12.

⁴⁹⁵ Debate que, por otra parte, ha sido ampliamente abordado en la “Introducción” de Francisco José López Alfonso a su libro *Indigenismo y propuestas culturales: Belaúnde, Mariátegui y Basadre*, así como en su artículo “Narrativa indigenista y racismo: Ventura García Calderón, Enrique López Albújar y Luis E. Valcárcel”, art. cit.. También ha trabajado este tema Teodosio Fernández en el artículo “La generación del novecientos y los discursos de identidad”, art. cit..

Pacífico. Es en el seno de estas preocupaciones donde debemos situar, y a partir del cual intentaremos desentrañar, las obras donde Valdelomar aborda la historia colonial y republicana.

Sin duda, la figura más sobresaliente de la generación del novecientos peruana fue la de José de la Riva-Agüero. En su primera obra, *El carácter de la literatura del Perú independiente*, el joven historiador sostenía la existencia de tres tipos de americanismo literario: histórico, regional y descriptivo⁴⁹⁶. Nos interesan aquí sus apreciaciones en torno a lo que denomina “americanismo histórico”. Riva-Agüero consideraba –y significativamente se amparaba en autoridades como Menéndez Pelayo, Juan Valera o Rubio y Lluch–, que recurrir al pasado precolombino para hacer literatura era un camino “estrecho e infecundo”, más cercano al exotismo que al americanismo, puesto que “aquellas civilizaciones o semicivilizaciones ante-hispanas murieron, se extinguieron, y no hay modo de reanudar su tradición, puesto que no dejaron literatura”⁴⁹⁷. De ahí que aunque puedan constituir, según el autor, una fuente de temas e inspiración para muchos escritores, no se puede pretender localizar en ellas la “originalidad de la literatura hispano-americana”⁴⁹⁸. Bien al contrario:

Recursos mucho más abundantes ofrecen las expediciones españolas del siglo XVI y las aventuras de la Conquista. Al utilizarlas en los géneros narrativos, pueden describirse las sociedades indígenas que dichas expediciones iban a destruir, y cabe aprovechar así la materia poética que contienen, mejor que si se procediera directa y aisladamente. La época de la Conquista ha prestado y seguirá prestando grandes servicios a la originalidad de las letras americanas. Los trescientos años de la Colonia suministran, cuando menos, tema para novelas históricas y *tradiciones* en prosa o en verso, a la vez muy españolas y muy americanas⁴⁹⁹.

Como sabemos, una relación de amistad había unido a Riva-Agüero y Valdelomar desde 1910, cuando ambos formaron parte del *Batallón Universitario* convocado en Chorrillos por el presidente Leguía a raíz de las tensiones que habían surgido entre Perú y Ecuador como consecuencia de disputas territoriales⁵⁰⁰. Algunos años más tarde, en 1913, Valdelomar realizó el trayecto a Roma en compañía de Riva-

⁴⁹⁶ Cfr. José de la Riva-Agüero, *Carácter de la literatura del Perú independiente*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962, p. 267.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 268.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ Cfr. Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, *op. cit.*, pp. 91-92.

Agüero y su familia, con quienes trabó buenas relaciones, como se desprende de las cartas dirigidas a su madre durante la travesía⁵⁰¹. Además, una vez que ambos hubieron regresado a Lima, Valdelomar desempeñó por un tiempo el puesto de secretario de José de la Riva-Agüero, periodo en que posiblemente tuvo acceso a la extraordinaria biblioteca de este y que le permitió familiarizarse con textos coloniales.

Por todo ello, la crítica ha coincidido en considerar las obras de temática histórica de Valdelomar, sobre todo las referidas al periodo colonial, como el fruto de la influencia directa de Riva-Agüero. En este sentido son ilustrativas las palabras de Manuel Miguel de Priego, quien acierta a ver la influencia de Ricardo Palma pero también “la marca impresa por Riva-Agüero, quien durante el reclutamiento de 1910, adelantaba en sus charlas la idea que aparecerá, negro sobre blanco, en las últimas páginas de su tesis doctoral *La historia en el Perú*”⁵⁰².

El biógrafo localiza además una carta en la que Valdelomar agradece al historiador algunos consejos sobre literatura⁵⁰³. Ciertamente, la influencia de Riva-Agüero en Valdelomar parece innegable, sobre todo en lo que concierne al interés de este por el periodo colonial. No obstante, no debemos perder de vista el contexto intelectual en que ambos autores se movieron y que hemos intentado reflejar brevemente en este apartado. Un contexto en el que los intelectuales tenían plena conciencia de la necesidad de definir la nación peruana y acudieron a la Historia como

⁵⁰¹ En carta fechada el 2 de julio de 1913 Valdelomar dice a su madre “la familia del Sr. Riva-Agüero tiene conmigo toda clase de atenciones, empezando por el Ministro Don Enrique y su señora Doña Isabel, hasta su cuñada y sus tías. José de la Riva-Agüero, asimismo, es para mí muy bondadoso” (*Valdelomar por él mismo*, t. I, ed. cit., p. 65). Valdelomar hará referencias en esta línea en cartas sucesivas, como la fechada en Panamá el 7 de julio de 1913 (*ibid.*, pp. 67-68) o en la escrita desde Nueva York, el 18 de julio de 1913 (*ibid.*, pp. 73-74). Una vez en Europa, Valdelomar permaneció unos días en París, donde también residían los Riva-Agüero, con quienes siguió en contacto, como lo prueba la carta fechada en París, el 1 de agosto de 1913 (*ibid.*, pp. 76-77). En carta fechada en Roma, el 8 de agosto, describe la despedida: “el día de mi salida de París que tomé el tren a las 10 de la noche, vinieron don Enrique y José hasta el vagón para dejarme [...]. En la estación, José de la Riva-Agüero me dijo cosas muy halagadoras y don Enrique al abrazarme me dijo que me había tomado mucho cariño, que me consideraba como uno de su familia, que no dejara de escribirle y que en cualquier momento no necesitaba sino decirle lo que quería, que su señora también me quería muchísimo y que los tomase a ellos como a sus padres ahora que estaba solo en Europa” (*ibid.*, pp. 79-80).

⁵⁰² Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar conde plebeyo*, op. cit., p. 226.

⁵⁰³ Cfr. *Ibidem*, p. 227 y *Valdelomar por él mismo*, op. cit., p. 129: “Muy agradecido, de todo corazón a su cariñosa carta, tan llena de justos y sabios consejos literarios. Cuando Ud. venga hablaremos del asunto. Por ahora básteme decirle que sólo quería saber si podría o no seguir dedicándole horas a la literatura. Mi edad ya no me permite ir por rutas equivocadas. Ud. me alienta y eso, y lo que conversemos, me decidirán a cortar o no” (Carta a Riva-Agüero, fechada en Roma, el 26 de noviembre de 1913).

vía para lograrlo. Valdelomar, inmerso en el ambiente cultural limeño de la época, se hizo eco también de esas inquietudes. Así lo demuestra un temprano artículo al que ya nos referíamos en el capítulo anterior, el titulado “La evolución en la historia”, donde reflexionaba sobre la necesidad de los estudios históricos y el desarrollo que la disciplina había experimentado a lo largo del tiempo:

Y si en alguna ciencia humana la evolución es una ley precisa, en la Historia es una ley capital. Sin la evolución el progreso sería una vana frase, sin la evolución los esfuerzos humanos se perderían, las sociedades futuras nada tendrían que agradecer a las pasadas y hoy, como ayer y mañana, el hombre aún iría sobre el mundo sin la magna concepción de su existencia, de su origen Superior, de su libertad, de sus buenas o malas acciones. (I, 268-270)

Por tanto, Valdelomar se acercó a la historia en su literatura influido por el complejo ambiente cultural en que se movía, donde las tensiones en busca de la esencia de la identidad cultural peruana provocaron que los intelectuales volvieran su mirada a distintos periodos del pasado nacional. Valdelomar, haciendo gala una vez más del eclecticismo que lo caracteriza, se adentró con su literatura en todos los cauces disponibles. Visitó las hazañas de los incas del Tawantinsuyo y también las gestas de los conquistadores españoles y de los héroes de la Emancipación, para dar entidad a un pasado que podía presentarse como fragmentado y conflictivo pero que era, en definitiva, peruano.

El objetivo del análisis que sigue es desentrañar la manera en que Valdelomar se enfrenta y se apropia del pasado colonial –concretamente del periodo de Conquista– y del periodo independentista en su literatura. Para ello, abordaremos sus crónicas históricas “El palacio de los visorreyes”, “El palacio de Pizarro” y *Los amores de Pizarro* referidos al periodo de la conquista⁵⁰⁴ y, concretamente, a la figura de Francisco Pizarro; así como a la biografía novelada *La Mariscala* y la breve narración titulada “El sueño de San Martín”, ambos centrados en el periodo emancipador.

⁵⁰⁴ En su edición, Ricardo Silva-Santisteban incluye, bajo el apartado “Crónicas y narraciones históricas” los textos “Las academias del marqués”, referido a las academias instauradas en Lima por el Virrey don Manuel de Oms y Santa Pau, y “A los manes gloriosos del héroe del mar”, sobre el almirante Miguel María Grau y su actuación en la Guerra del Pacífico. A pesar de su contenido histórico, estas dos composiciones escapan al tema de este estudio, puesto que constituyen breves artículos descriptivos donde se enaltecen las figuras de los protagonistas, pero no implican desarrollo argumental alguno que nos permita considerarlas como obras narrativas.

5.1.2. El conquistador como personaje: Francisco Pizarro en “El palacio de los visorreyes”, “El palacio de Pizarro” y “Los amores de Pizarro”

El texto que Ricardo Silva-Santisteban recoge en su edición de las *Obras completas* de Valdelomar con el título “El palacio de los visorreyes” corresponde a algunos fragmentos de la narración leída por Valdelomar el 3 de noviembre de 1911 en la Confederación de Artesanos en el programa de conferencias auspiciadas por la Sociedad Protectora de Monumentos Antiguos y Obras de Arte⁵⁰⁵. Como explica el editor, “el texto conservado no está completo, pero varios fragmentos fueron desglosados por el propio Valdelomar a fin de entregarlos a varias publicaciones periódicas” (I, 285-286). Anota Silva-Santisteban que este texto servirá, además, como base para la redacción del artículo “El palacio de Pizarro”, publicado en el número 456 de la revista *Variedades*, el 25 de noviembre de 1916. Por este motivo, vamos a tratar ambos textos a la vez, estableciendo las relaciones y paralelismos oportunos.

Con respecto a “El palacio de los visorreyes”, Silva-Santisteban recoge los textos que Valdelomar envió a distintas publicaciones, que suman un total de cinco fragmentos referidos a la figura de Francisco Pizarro, con excepción del titulado “La invasión”, que es un breve cuadro escrito desde el punto de vista de los incas, que ven llegar a los conquistadores españoles y sufren las primeras consecuencias del encuentro.

El segundo fragmento, “El solar del conquistador”, se sitúa en el momento en que Pizarro decide fundar una ciudad y explica cómo traza el plano inicial y reparte entre sus soldados las tierras para edificar. A pesar del tema histórico, Valdelomar se aparta en este relato de las convenciones del género historiográfico, puesto que su discurso se tiñe a menudo de subjetividad, como ocurre en el siguiente ejemplo, donde adivina los motivos de Pizarro para fundar la ciudad, diciéndonos que “queriendo encarnarse en algo tangible y que fuese para las generaciones posteriores como huella imborrable de su tránsito sobre la tierra, pensó en fundar una ciudad que

⁵⁰⁵ Valdelomar colaboró con la Sociedad Protectora de Monumentos históricos por estos años. “Con motivo de plantearse súbitamente, la demolición del antiguo Palacio de Gobierno –Palacio de los Virreyes– Valdelomar, [...] dictó el viernes 3 de noviembre de 1911, en el local de la Confederación de Artesanos, una conferencia orientada a reforzar en la opinión pública la idea de la necesidad de preservar íntegramente ese monumento histórico” (Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, *op. cit.*, pp. 141 y 144).

hiciese centro a sus vastos dominios” (I, 273). Del mismo modo, relata la “conversión” de los soldados conquistadores en pacíficos ciudadanos ocupados en sus quehaceres cotidianos. Ofrece aquí una imagen idílica de la conquista que dista mucho de la realidad:

Los aventureros españoles, estos hombres de bronce, olvidaron que eran guerreros. Al arcabuz sucedió la piqueta y a la lanza el arado y el azadón, y con ellos, jadeantes y ágiles, daban al valle un aspecto de colmena de la cual iba irguiéndose blanca, nueva y coqueta, la población que había de ser más tarde el asiento de los virreyes, y el centro de un país de 700 leguas de extensión cuyas calles se habrían de cubrir de arcos triunfales y sembrar en las fiestas solemnes con ladrillos de plata maciza. (I, 274)

Valdelomar recicla estos mismos fragmentos en “El palacio de Pizarro”, aunque aquí hallamos diferencias notables con respecto al primero. En primer lugar destaca la omisión del fragmento “La invasión” dedicado a los incas, que es sustituido por una grandilocuente evocación de la ciudad de Lima:

He aquí que vengo, noble y magnífica Ciudad de los Reyes, tres veces coronada, a evocar tu espíritu inefable. En los muros rotos y en las columnas yacentes vengo a buscar tu marchita magnificencia; en los arruinados solares de los muertos hidalgos, tu opulencia caduca; en los lienzos seculares de tus pintores ilustres, tu finada belleza; en las telas deleznable y en los encajes deshilados, tu gracia desvanecida. Quiero buscar, noble ciudad de la águila biteste, en tus mansos lugareños de hoy, la altiva nobleza de tus hidalgos de ayer; en la anárquica urbe descolorida, el antiguo esplendor de tu orgulloso señorío; en los ábsides de tus templos solemnes quiere evocar mi pluma experta y joven la piedad de tus sociedades muertas y en las panoplias polvorientas de tu museo, la ardentía acerada, el golpe rotundo y el puño diestro de tus caballeros tradicionales. (I, 441-442)

Como vimos en el capítulo tercero, por estos años viene configurándose esa imagen de Lima como Arcadia Colonial dibujada por algunos autores novecentistas a partir de su lectura de las *Tradiciones* palmistas que, como comprobaremos más adelante, son también la base de estas obras de tema histórico de Valdelomar. El párrafo arriba citado es de hecho un ejemplo claro de esa visión evocativa de la Lima colonial.

El tercero de los fragmentos de “El palacio de los visorreyes” lleva por título “El ave negra y la higuera maldita” y en él Valdelomar se adentra en la superstición en torno a la higuera. Comienza de hecho novelando el episodio bíblico sobre la traición

de Judas, recreando el supuesto diálogo entre este y los soldados de Pilatos que regatean, bajo una higuera, el precio de la entrega de Jesucristo. Después, el propio Jesucristo habla con estas palabras:

Bajo un árbol has vendido a tu maestro. Ha sido una higuera el árbol que te ha dado sombra mientras me vendías, y a su amparo has cometido acción villana... Has de saber, mi amado vendedor y mi discípulo, que bajo una higuera has de morir. Ella, desde hoy, atraerá a los traidores; su sombra derramará las desgracias; sus ramas jamás tendrán flores, y sus frutos reventarán para madurar. (I, 275)

Todo lo referido a la higuera proviene, en realidad, de la tradición popular. En los evangelios de San Marcos y San Mateo, donde se narra el episodio de la traición de Judas, no se menciona la higuera en ningún momento⁵⁰⁶, pero sirve para enlazar con la historia narrada. Según el texto, “los españoles, gente fanática por excelencia, creían a pie juntillas en la maldición y mala sombra de las higueras” (*ibid.*), pero a pesar de ello Pizarro planta una en el jardín del Palacio. Valdelomar relaciona directamente la higuera con la sangrienta y convulsa sucesión de gobernantes del Perú:

Cuentan las viejas bocas que Almagro el Mozo solía sentarse también a la sombra de la higuera y que esto atrajo pronto la desgracia al joven caudillo; que Gonzalo Pizarro, en recuerdo del afecto que su hermano tenía por el arbolillo, se pasaba las horas quitándole las hojas secas y regándole la tierra, pasando, en consecuencia, bajo la sombra maldita que le llevó la desgracia, apareciendo la ensangrentada cabeza de Gonzalo sobre un poste del camino, horrible y trágica, después de la campaña que éste tuvo contra los soldados del rey; y dicen también que el Conde de Nieva, virrey del Perú, que fue víctima de un esposo ofendido, don Rodrigo Márquez de Lara, era tan gustoso de comer los higos, que él sólo consumía los frutos de la higuera de Pizarro. (I, 276)

En este fragmento podemos observar además claramente la influencia de Palma, cuando Valdelomar convoca en su relato, del modo en que lo hacía el tradicionista, las consejas populares, y da especial relevancia a una anécdota, la de la higuera, profundamente arraigada en la tradición popular. “El palacio de Pizarro”, retoma también la historia de la higuera, aunque se omite la fabulación bíblica, y se prolonga la influencia del árbol maldito hasta la era republicana:

⁵⁰⁶ V. Marcos 14: 43-46; Mateo 26:15 y Mateo 27:5.

De más cercano recuerdo hablan las trapacerías macabras de la higuera de Palacio. A raíz de la guerra con Chile, firmado el tratado de Ancón, y dueño del poder el general Iglesias, la higuera maldita desempeñó una de sus últimas malas artes. Parece que desde los viejos tiempos, había una ave negra que tenía la misteriosa ocurrencia de venir del lado del mar hacia el Palacio y pararse un instante en la higuera. Daba luego un grito estridente, extraño graznido, y se alejaba, anunciando así, cuando lo hacía, una desgracia para el gobierno. (I, 446)

Quizá el fragmento más interesante sea el siguiente, titulado “El asesinato del Marqués de los Atavillos”, donde se da cuenta de algunos de los enfrentamientos entre conquistadores y de las confabulaciones que dieron lugar al asesinato de Pizarro. Este capítulo, toma como base la tradición “Los caballeros de la Capa”, perteneciente a la segunda serie de las *Tradiciones peruanas*. En realidad, Valdelomar reescribe algunos fragmentos de la tradición y narra la conspiración llevada a cabo por los “trece caballeros de la capa” de la cual advierte a Pizarro su secretario, Francisco de Picado; aunque aquel desestima la amenaza que dicha confabulación supone y que acabará con su muerte, en su propia casa. De nuevo, el autor se recrea en la narración y sobre todo en la descripción, dotando al texto de entidad literaria. Así nos presenta al conquistador en el momento culminante del ataque: “los ojos eran brillantes como en sus mejores tiempos, sus miembros viejos se tornaron ágiles y sus músculos revivieron en la lucha, mientras se lanzaba a sus enemigos” (I, 279-280).

Valdelomar no deja tampoco pasar la oportunidad de incorporar a su texto algún comentario humorístico, como es habitual en él. Los trece conspiradores de la capa estaban comandados por Juan de Herrada, partidario de Almagro. Por haber participado en las expediciones al sur del continente, eran conocidos como “los de Chile”. Sobre ello nos dice: “*Los de Chile* –hay apodos aciagos– eran llamados los enemigos del marqués” (I, 276), insertando entre guiones una clara referencia a la Guerra del Pacífico. Del mismo modo adopta para su relato el tono jocoso característico de Ricardo Palma en sus tradiciones, cuando se refiere a los caballeros de la capa: “los trece caballeros de la capa conspiraban en la casa de Herrada, que era sita en el Callejón Petateros, donde se quedaban doce mientras salía a la calle aquel a quien tocaba el turno usar la única capa que poseían” (I, 277)⁵⁰⁷.

⁵⁰⁷ En la tradición de Palma, los caballeros de la capa eran doce: “para colmo de miseria de nuestros doce hidalgos, entre todos ellos no había más que una capa; y cuando alguno estaba forzado a salir, los once restantes quedaban arrestados en la casa por falta de la indispensable prenda” (Ricardo Palma, “Los caballeros de la capa”, *Tradiciones peruanas. Segunda serie*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de

El último fragmento tiene poco que ver con el resto de la obra. Titulado “Un auto de fe” relata la celebración de tal ceremonia en Lima en el siglo XVII. Se trata de un fragmento breve, de tono trágico y hasta cierto punto tétrico que comienza con las siguientes palabras: “si el muy ilustre maestro del decir, don Ricardo Palma, no hubiese escrito un libro sobre los anales de la Inquisición de Lima, ocasión sería ésta para decir algo nuevo, mas he de limitarme a emitir datos cogidos en su mayor parte del libro del viejo tradicionista” (I, 281). Reconoce así su deuda con el libro de Palma que Manuel Miguel de Priego ha identificado con *Los Anales de la Inquisición de Lima*⁵⁰⁸. Para este crítico, “El palacio de los visorreyes” “se resiente de retórica y efectismo, pero, recreadora de un pasado legendario, consigue ser evocativa y trágica. En 1916, Valdelomar tomó como base el texto de 1911 para elaborar su artículo ‘El Palacio de Pizarro’, de tono más bien humorístico”⁵⁰⁹.

En efecto, el principal cambio entre ambos textos, más allá de la reformulación de algunos contenidos, radica en la diferencia en el tono con que el autor se enfrenta a los acontecimientos históricos. En “El palacio de Pizarro” no solo es más humorístico, sino que se trata de un humorismo teñido de amargura y escepticismo. Probablemente este cambio de tono obedece al hecho de que Valdelomar narra ahora la historia del palacio de Pizarro hasta la época de su presente, de modo que tiene que aludir al periodo republicano. Como vimos en el capítulo anterior, cuando ha de enfrentarse a la realidad contemporánea y, más concretamente, al acontecer político nacional, reviste su literatura de un tono sarcástico e irónico que deja traslucir su desconfianza ante la vida política peruana⁵¹⁰:

Cretino y encanallado bellaco, digno de ser envenenado con queso de cabra, fuera quien, en los tiempos que corren, sostuviera que la democracia, esta noble madre de los pueblos, es inconveniente; pero hipócrita, malsín, mentiroso y zamarro, digno de que le frieran los sesos en aceite de linazas, sería quien sostuviera que nosotros conocemos, hemos conocido o conoceremos algún día a tan esquiva dama. (I, 442)

Cervantes, 2000. Publicación original: Barcelona, Montaner y Simón, 1893. Tomo I. <[⁵⁰⁸ Cfr., Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 327.](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-segunda-serie--0/html/ff16c636-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html%20-%20I_3_> [Consulta: 06/05/2015].</p></div><div data-bbox=)

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 327.

⁵¹⁰ Recordemos además que por estos años está también escribiendo los artículos de la serie “Palabras”.

Sin embargo, no solo la república es víctima de las burlas de Valdelomar, que tampoco pierde la oportunidad de arremeter contra la corona española y su avaricia, censurando por tanto también determinados aspectos de la política colonial:

Muerto el Marqués, sus majestades lamentaron mucho la desaparición de tan extraordinario servidor, pero a continuación expidieron la real cédula que ordenaba una revisión en los libros de cuentas que con Pizarro se llevaban. De ello resultó el marqués adeudando a la Corona, en la persona del rey don Carlos, una regular suma de maravedís. Como por los disturbios de la Corona no había otra forma de arreglo, y siendo los reyes señores a quienes las deudas deben pagarse, se expidió una real cédula declarando y ordenando que el palacio del marqués de los Atavillos pasaba a ser propiedad del Rey don Carlos, por deuda insatisfecha del difunto al referido monarca. Había al final de la cédula un “yo Carolus, rex”, inobjetable. Y el palacio fue del rey. (I, 445)

Finaliza esta obra después de haber hecho una revisión del periodo republicano, narrando el destino del Palacio durante la guerra y la ocupación chilena, con palabras teñidas de verdadera amargura:

El general Baquedano recibió del Alcalde de Lima, señor Torrico, la posición de la ciudad de Lima, entrando en el Palacio de Pizarro este jefe chileno que hizo arriar el amado bicolor de la Patria vencida, para reemplazarlo con el de la estrella solitaria que flameó en él hasta el 23 de setiembre de 1883, marcando con su presencia en la casa histórica, el período más trágico de la vida nacional, en que el incendio, el asalto y el vandalismo se enseñorearon en la gloriosa Ciudad de los Reyes. (I, 447)

El texto se cierra con una evocación del palacio de Pizarro en la línea de los fragmentos iniciales referidos a la ciudad. De estos textos podemos deducir el interés de Valdelomar por la materia histórica, aunque se trata de un interés más bien literario, poco o nada documentado a partir de fuentes históricas y de carácter eminentemente narrativo.

Algunos años después, Valdelomar abordará de nuevo la figura de Pizarro con mayor rigor histórico. De las tres composiciones dedicadas a la figura del conquistador, *Los amores de Pizarro* es la de mayor entidad. Se trata de un texto compuesto a partir de breves apartados donde el autor se ocupa de algunos aspectos determinados de la vida de Pizarro, haciendo especial hincapié en sus poco conocidos amores con la ñusta Inés Huaylas. Fue publicado en la revista *Letras* de Quito, entre octubre y noviembre de 1916.

La crítica ha dudado sobre el género de esta obra. En su edición de 1979, Willy Pinto lo consideraba ensayo⁵¹¹, al igual que César Ángeles Caballero en su artículo “Valdelomar ensayista” dedicado a esta obra, donde afirmaba que “escribió ensayos con el rigor científico requerido para este género; así como la intención, contenido y visos técnicos. Fue ensayista depurado, estricto, bien informado y metódico”⁵¹², y atribuía al autor “dotes de investigador acucioso, de historiador y conocedor de las fuentes bibliográficas, y de meticuloso hurgador de viejos papeles”⁵¹³. Por su parte, Manuel Miguel de Priego se refiere al texto como “narración histórica” y como “breve y amena biografía”, incidiendo también en la labor documental llevada a cabo por el autor, que desarrolla “ágiles diálogos reconstruidos a partir de más amplias fuentes, e interpretaciones y opiniones debidamente apoyadas en hechos comprobables [...] entrelazamiento de cronología y anecdotario que iluminan el mundo interior de quien conquistó el Perú”⁵¹⁴.

En realidad, esta obra se acerca más a la narración biográfica que al ensayo, aunque, bebe innegablemente de una amplia labor de documentación. De hecho, a lo largo del texto, Valdelomar cita a varios cronistas de Indias, como López de Gómara o el Inca Garcilaso, y contrasta datos e informaciones para llegar a conclusiones propias, sobre todo en lo referente a la misteriosa ñusta Inés Huaylas:

El historiador Herrera dice que fueron tres los hijos de Pizarro; mas si se escucha a Garcilaso que asegura que el Marqués hubo un hijo en una hija de Atahualpa, llamada doña Angélica, puede resultar cierta la información de Herrera.

Parece, a juzgar por lo que dice Gómara, que el Marqués vivía con sus hijos en el Palacio. Tal se deduce de las siguientes palabras, tomadas de la relación del asesinato. [...]

Es verdaderamente raro que en este párrafo, ni en alguno otro, se cite a la Ñusta. Es casi seguro, pues, como se verá más adelante, que si los hijos iban al Palacio no pasaba lo mismo con la princesa. (I, 432)

Pero la investigación de Valdelomar no se limita a las crónicas, sino que además bucea en archivos y bibliotecas. En el apartado que titula “Nuestras vidas son los ríos

⁵¹¹ Willy Pinto Gamboa, *Abraham Valdelomar. Obras, textos y dibujos*, op. cit., pp. 573-584.

⁵¹² César Ángeles Caballero, “Valdelomar ensayista”, en *Textos marginados sobre Abraham Valdelomar*, Lima, San Marcos, 2004, p. 57.

⁵¹³ *Ibidem*, p. 61.

⁵¹⁴ Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 327.

que van a dar en el mar que es el oscuro morir...”⁵¹⁵ trata de hacer un seguimiento de los restos mortales del conquistador. Para ello toma en cuenta, en primer lugar, los estudios más recientes al respecto, en concreto uno de José Toribio Polo publicado en la *Revista Histórica*. Después va rastreando información de documentos como “una cédula fechada en Madrid, en 19 marzo de 1552”. Continúa afirmando que “en 1595 existían aún allí según se constata de un acta del cabildo metropolitano”, y de nuevo otra “cédula fechada en Madrid el 13 de febrero de 1607” (I, 438). Extrae también información del cronista Fray Antonio de Calancha y del padre Bernabé Cobo (I, 438-439). Se preocupa asimismo por la lectura de documentos aún inéditos como el de López de Cervantes de 1630. Atiende más adelante a la exhumación del cadáver del Arzobispo Mongrovejo, registrada por el presbítero don Juan Sancho de la Madriz el 18 de enero de 1661 que dio lugar al hallazgo de cuatro nichos, uno de los cuales al parecer pertenecía a Pizarro. Finalmente registra una segunda exhumación, llevada a cabo en junio de 1891 por el alcalde Juan Revoredo (I, 439).

De todo ello se desprende una intensa y meticulosa labor de búsqueda y de contraste de fuentes históricas. Sin embargo, Valdelomar no es historiador ni pretende serlo. Junto a los documentos y crónicas, acude también a fuentes literarias como el *Poema heroico hispano-latino panegírico de la fundación y grandeza de la muy noble y muy leal ciudad de Lima*, del Padre Rodrigo de Valdez, del que nos indica en nota al pie “este libro existe en la Biblioteca Nacional de Lima” (I, 428), o la *Lima fundada* de Pedro de Peralta y Barnuevo. Además, recurrirá de nuevo a Palma y a la misma tradición de “Los caballeros de la capa” de la que ya se había servido para componer “El palacio de los visorreyes”, y en la cual se apoya para el apartado que titula “La admirable ‘escena del loco’ que pintando la vida que hacía en el Palacio del Conquistador, no dice nada de su mujer e hijos”.

Por tanto, Valdelomar aúna documentación histórica y anécdota literaria para recrear algunos momentos de la vida del personaje histórico. Y es que precisamente la propia estructura del texto es lo que más aleja “Los amores de Pizarro” de la categoría de ensayo historiográfico. Valdelomar no busca hacer una biografía

⁵¹⁵ En clara alusión a los conocidos versos manriqueños: “Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar,/ que es el morir,/ allí van los señoríos/ derechos a se acabar/ y consumir;/ allí los ríos caudales,/ allí los otros medianos/ y más chicos,/ y llegados, son iguales/ los que viven por sus manos/ y los ricos” (Jorge Manrique, Copla III, *Coplas a la muerte de su padre*).

detallada del conquistador sino que se ciñe a aquellos aspectos que le resultan más interesantes, como veremos, desde el punto de vista literario. Para justificar esta afirmación es necesario revisar brevemente el discurrir de la narración, que se abre con el siguiente párrafo:

Al analfabeto apacentador de cerdos que más tarde fuera descubridor de países, noble tipo de vagamundo, modelo de abnegación, flor de caballería, destructor de razas, asolador de reynos, fundador de ciudades, tronco de nobles genealogías, gobernador de hombres, audaz entre los bravos, héroe entre los audaces, Gran Capitán en la historia múltiple de la Capitanía, invencible espada, invulnerable peto, honra y orgullo de la hispana grey, alto y justísimo decoro de esta Ciudad de los Reyes, en la cual paseara su gallarda figura del caballero Quijano [...] a este caballero de Santiago, Marqués de los Atavillos y del Guayas, Gobernador, Adelantado y Alguacil Mayor, Capitán General de estos reynos de Castilla Nueva, sólo le faltó en su vida un gran amor. (I, 427)

El tono y el contenido de la presentación son suficientes para informar al lector de la subjetividad que va a dominar en la obra, que se presenta dividida, como decíamos antes, en diez breves episodios. Pese a llevar por título “los amores de Pizarro”, tan solo cuatro de los diez episodios (cuarto, séptimo, octavo y décimo) hablan de la ñusta o del romance entre esta y Pizarro. Los tres primeros episodios se ocupan de su lugar de nacimiento y su supuesto origen humilde, el quinto narra una anécdota entre Pizarro y Juan de Herrada, extraída de “Los caballeros de la capa” de Palma, en el sexto se presenta una breve cronología de las hazañas y la vida del protagonista, simplemente enumeradas sin entrar en detalles, y el noveno es el que trata de desentrañar dónde reposan sus restos mortales. ¿Obedece a algún motivo este ordenamiento caótico? Solo podemos aventurar hipótesis.

Está claro, desde el título, que lo que interesa a Valdelomar es la misteriosa figura de la ñusta, de la que apenas dan noticia los cronistas de la época, y la relación que hubo entre ella y Pizarro. Este es además el único tema al que vuelve en distintos episodios, los demás ofrecen informaciones desconectadas unas de otras. Por otro lado, sabemos que Valdelomar trataba de estar al tanto de las novedades literarias de su época y sabemos también que, desde sus inicios como escritor, gustó de experimentar con la forma del relato⁵¹⁶. Es posible que tratara de flexibilizar su

⁵¹⁶ En capítulos siguientes analizaremos algunos de los relatos donde Valdelomar lleva a cabo las experimentaciones más arriesgadas en cuanto a la forma del relato, como por ejemplo “El beso de Evans” o “La tragedia en una redoma”.

narración, de romper el tradicional orden cronológico propio de los textos biográficos como una forma de atraer la atención de los lectores y de mantener la intriga, dosificando la información relativa al tema de la narración: la historia de amor entre Pizarro e Inés Huaylas. Aunque también puede ser que simplemente la dividiera en breves episodios por estar destinada a publicarse periódicamente.

Además, si atendemos a los fragmentos centrados en dicha historia, podemos observar que en los dos primeros hay referencias a fuentes historiográficas y documentos de la época en los que Valdelomar se apoya para ir creando una hipotética imagen de la princesa y de su relación con Pizarro, incidiendo en la falta de documentación sobre el tema, lo que le lleva a acudir también a rumores populares:

Es raro, decíamos, que viviendo en Lima doña Inés, no tuviera Pizarro quien le diera sepultura, y hubiera de encargarse de ello su cuñada. *Bien sabido se tiene* que una india jamás abandona a su amante ni teme el peligro por defenderlo. Y es más raro aún que los cronistas no apunten nada al respecto, cuando, tratándose del sitio de Lima, se ocupan de la princesa Inés Huaylas. *Se dice*, en efecto, que durante el sitio de la capital, en 1536, por las huestes de Manco, venidas desde el Cuzco, quiso doña Inés escaparse del Conquistador para unirse a los sitiadores. (I, 435-436. La cursiva es mía)

Y en los últimos dos episodios referidos a este tema, abandona las referencias documentales y se entrega a la especulación:

No debió vivir en Palacio la mujer del Conquistador, y que, este hiciera casa para su amada es seguro. No debió amar apasionadamente a la india el Marqués, ya que, pudiendo, no la hizo su esposa ni la dio debida estimación limitándose en su testamento a legitimar a sus hijos. Además, aquella fracasada fuga de la noble princesa, ¿no es una revelación? ¿Y dónde estuvo la india durante el asesinato de Pizarro? (I, 436-437)

Como vemos, de todo el misterio que envuelve a los protagonistas, lo que más parece preocupar al autor es la ausencia de la ñusta en el palacio el día que Pizarro fue asesinado.

Por otro lado, cuando Valdelomar se refiere a la ñusta, descubrimos una gradación de la información. En el primer fragmento aventura, sin detenerse demasiado, que “es posible que cuando el asesinato, la dama no estuviera en Lima” (I, 432). En el segundo, reincide en lo raro de la situación, en el fragmento que hemos citado anteriormente, y procede a relatarnos el intento de fuga. En el tercero de los

episodios dedicados a este tema, entramos ya en el terreno de la especulación, cuando se plantea hasta qué punto Pizarro y la ñusta se amaban y deduce, como hemos visto en la cita anterior, que no debía de unirlos un fuerte amor, puesto que Pizarro nunca hizo a la ñusta su esposa ni la llevó a vivir con él. Finalmente, en el último episodio, Valdelomar se sirve del *Diccionario histórico biográfico* de Mendiburu para apoyar su teoría, ya que en él se menciona, sin dar mayor importancia al asunto, que Pizarro construyó una huerta cerca del palacio. Se pregunta entonces el por qué de dicha huerta, puesto que el palacio del Conquistador ya poseía magníficos jardines, y se responde:

Y es que algo faltaba, si bien se observa, en el palacio del marqués: el amor. Hombre temeroso de Dios, de cristiano vivir y de no relajado espíritu, faltóle la osadía de llevar al palacio a la mujer amada sin hacerla antes su esposa; y, llamado a dar ejemplo de virtud en la capital que él mismo fundara, transmitió su nombre en un misterio discreto. Hizo pues para la ñusta la huerta de que nos hablan las crónicas. (I, 440-441)

Valdelomar parece llegar a la conclusión de que no fue un verdadero amor el que unió a Pizarro y a Inés Huaylas y, de hecho, parece tener bastante claro que lo que ella verdaderamente deseaba era volver con los suyos:

Tal vez la Ñusta, muerto el Marqués, quiso volver a sus antiguos dominios y a sus viejos y amados lugares, al seno de los suyos, a ver cómo la conquista asolaba la tierra de sus mayores destruyendo palacios y templos y ultrajando dioses impotentes. No lo consiguió nunca. Y debió morir la hermosa quichua con esa ansia infinita en brazos de aquel su esposo don Martín de Ampuero, en una tarde anónima, y mientras los españoles, con sus guerras civiles, ensangrentaban la fecunda tierra del codiciado oro, eterno metal sonoro, pródigo en bienes y males... (I, 437)⁵¹⁷

⁵¹⁷ Según la tradición “La casa de Pizarro” de Ricardo Palma: “Don Francisco Pizarro habitó en ella hasta 1538 en que, muy adelantada ya la fábrica del palacio, tuvo que trasladarse a él. Sin embargo, su hija doña Francisca, acompañada de su madre la princesa doña Inés, descendiente de Huayna-Capac, continuó habitando la casa de cadena hasta 1550 en que el rey la llamó a España. Doña Inés Yupanqui, después del asesinato de Pizarro, casó con el regidor de Cabildo don Francisco de Ampuero, y arrendó la casa a un oidor de la Real Audiencia, y en 1631 el primer marqués de la Conquista, don Juan Fernando Pizarro, residente en la metrópoli, obtuvo declaratoria real de que en dicha casa quedaba fundado el mayorazgo de la familia” (*Tradiciones peruanas. Cuarta serie*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Publicación original: Barcelona, Montaner y Simón, 1893. Tomo II, pp. 234-235.http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/tradiciones-peruanas-cuarta-serie--0/html/01559f44-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_23_).

Estamos, pues, ante una obra que tiene por tema la vida de Pizarro y la conquista, pero no se lleva a cabo en ella un ensalzamiento de la gesta conquistadora. Más bien al contrario, en fragmentos como el anterior emerge la crítica y el autor parece posicionarse a favor –o al menos comprender– la situación de la princesa inca, con cuyo dolor empatiza. Por tanto, estamos ante una obra enmarcada en un proceso de recuperación de la historia nacional en el que confluyeron numerosos autores peruanos de estos años, una recuperación que en muchos casos estuvo marcada por un sesgo hispanista que hemos mencionado antes. Valdelomar, por el contrario, no presenta una visión positiva de la conquista sino que, junto al retrato de la figura histórica de Pizarro va perfilándose una condena a los españoles y al modo en que estos ocuparon el territorio de los incas.

Está claro que las narraciones históricas tratadas en este apartado no son el mejor ejemplo de la narrativa valdelomariana, pero nos permiten constatar el interés del autor por el pasado colonial y por construir un discurso que lo interprete. Como hemos visto en el comienzo de este capítulo, se ha especulado con frecuencia sobre la influencia de Riva-Agüero, que es innegable, sobre todo en lo que a lecturas y técnica investigadora se refiere, pero vemos también que Valdelomar tiene su propia visión de la historia nacional y trata de hacerla prevalecer en su obra. Para él, la conquista y la colonia forman parte del pasado cultural peruano, un pasado que no desea negar ni olvidar y cuyos aspectos positivos valora, pero también un pasado conflictivo que tuvo como consecuencia que muchos indígenas sufrieran, como la ñusta Inés Huaylas, el desplazamiento y la pérdida de vínculos con su cultura y también con su propio pasado.

5.1.3. De la ambición y el amor a la patria: La Mariscala

Publicado en 1915, *La Mariscala* es el primer libro de Valdelomar. Se trata de una especie de biografía novelada de Francisca Zubiaga de Gamarra, “La Mariscala”, heroína de la Independencia peruana. De las obras de tema histórico no centradas en el mundo incaico, es la de mayor envergadura y también la que más atención ha

recibido por parte de la crítica. En el momento en que Valdelomar la escribió, resultaba novedoso en el ámbito peruano este tipo de tratamiento de la historia, y las primeras apreciaciones estuvieron encaminadas a dilucidar su grado de veracidad histórica. Así se expresaba Carlos Camino Calderón⁵¹⁸ en 1915:

Dos eran los enemigos contra los cuales tendría que combatir encarnizadamente: la aridez propia de la Historia y las derivaciones naturales de un espíritu apasionado y vehemente como es el de Valdelomar. Había riesgo de no poder vestir con buenas galas la osatura histórica y por otra parte de alterar la verdad. De haber sucedido lo primero, Valdelomar sería el autor de otras tantas monótonas páginas de Historia nacional; si lo segundo, sería el autor de una leyenda. Pero, fuerza es confesarlo, Valdelomar ha sabido triunfar en toda línea. La prueba está allí; un libro de más de ciento sesenta páginas llenas de vida y donde palpita el alma batalladora y enérgica de doña Francisca Zubiaga de Gamarra, y como si no fuera suficiente la presentación de los caracteres más definidos de nuestra historia patria, allí tenéis el escenario en que actúa la heroína: un Perú de los primeros tiempos de la independencia, desorganizado y revuelto; un Perú cuya pintura está hecha con tanta fuerza y vigor de colorido que evoca los viejos recuerdos de nuestra epopeya. Encontramos a los personajes revestidos con un ropaje que les da cierto encanto poético sin que, por esto, se salgan de la realidad⁵¹⁹.

Camino Calderon que, como Valdelomar, era cuentista y no historiador, apreciaba la amenidad con que Valdelomar había dotado a *La Mariscala* al combinar la historiografía con la literatura. Algunos años más tarde, en su “Elogio de Abraham Valdelomar”, Enrique Castro y Oyanguren consideraba este libro como una obra inmadura todavía, pero prometedora y, pese a su debilidad como estudio histórico, valoraba el interés del tema tratado:

*La Mariscala [...] no es una obra definitiva. Ni por el conjunto, ni por el ambiente, ni por la falta de crítica histórica, ni por el estilo, descuidado a trechos y sin esa elegante musicalidad y eufonía que adquirió poco después, puede considerarse *La Mariscala* como un estudio perfecto, sino como un fruto en agraz, rico en esperanzas y en promesas, [...]. Pero aún en medio de estas excusables deficiencias, quien haya leído una sola vez el libro de Valdelomar, a buen seguro que no se olvidará jamás de la arrogante e intrépida cuzqueña⁵²⁰.*

⁵¹⁸ Carlos Camino Calderón (1884-1956) fue un narrador peruano perteneciente a la que Núñez ha denominado “la etapa modernista” del cuento peruano, junto a otros autores como Clemente Palma, Manuel Beingolea, Aurelio Arnao, Amalia Puga de Losada, etc. (Cfr. Estuardo Núñez, *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*, op. cit., pp. 71-75.

⁵¹⁹ Carlos Camino Calderón, “Desde la capital”, *La Acción*, Chíncha Alta, jueves 25 de noviembre de 1915, año I, #207, p.2. Cit. en Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit. pp. 229-230. La cursiva es mía.

⁵²⁰ Enrique Castro y Oyanguren, “Elogio de Abraham Valdelomar”, art. cit., p. 21.

En la misma línea se expresaba Jorge Basadre en 1928:

“La Mariscala” –escrita y publicada seguramente merced a ajenas sugerencias– pertenece a una época en que su estilo no estaba alquitarado; su espíritu ágil excedía, además, los cauces de la investigación erudita. Lo acertado en este libro preliminar es el tema en sí; es el tanteo dentro de un género que tiene enormes virtualidades dentro de nuestra historia. [...] “La Mariscala” está [...] fuera del lindero literario; y, al mismo tiempo, contiene conclusiones que no están siempre dentro de la verdad histórica⁵²¹.

Más de treinta años después, y tras unas décadas en las que la literatura de tema histórico se desarrolla por nuevos y diversos cauces en Latinoamérica, los críticos dejan de buscar la veracidad histórica en esta obra, y comienzan a tratarla dentro del ámbito de lo literario y ficcional. Augusto Tamayo Vargas la considera una “biografía novelada” que presenta una “imagen impresionista de Francisca Zubiaga”, dándole “una intensa expresión cálida con un giro novedoso, en la producción biográfica peruana, al novelar la historia, hecho desusado hasta entonces entre nosotros y criticado por los historiadores porque se trata de plasmar literariamente una vida, sin interesar tanto el dato o el acontecimiento pormenorizado”⁵²².

Por su parte, Luis Alberto Sánchez estima que Valdelomar, “que amaba las historias y los héroes antiguos”, optó por escribir sobre este personaje una historia que, “dados los caracteres de la protagonista sería inevitablemente novelesca”⁵²³. Para este crítico, por tanto, es fundamentalmente la azarosa vida de doña Pancha lo que motiva el carácter esencialmente literario de la obra. Sin embargo, Sánchez vincula directamente la composición de *La Mariscala* con la influencia de Riva-Agüero para quien, como ya hemos visto, Valdelomar trabajó como secretario durante el año 1915. No obstante, esta influencia debe ser matizada pues, como señala Manuel Miguel de Priego, “cuando Riva Agüero y Valdelomar se recontraron en Lima, este último terminaba de escribir su libro acerca de *La Mariscala*”⁵²⁴. Es decir, que Valdelomar escribió esta obra antes de que Riva-Agüero volviera de Europa, y por

⁵²¹ Jorge Basadre, “Viaje con escalas por la obra de Valdelomar”, art. cit., p. 33.

⁵²² Augusto Tamayo Vargas, *Literatura peruana*, t. II, op. cit., p. 683.

⁵²³ Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, op. cit., pp. 156-157.

⁵²⁴ Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 226. Según Luis Alberto Sánchez, Valdelomar escribió *La Mariscala* “rodeado de libros, de documentos, de las charlas aleccionadoras de Riva Agüero y de algunos amigos que pertenecían a la familia Gamarra y otros a la de doña Pancha” (*Valdelomar o la belle époque*, op. cit., p. 156). Sin embargo, como nos informa Miguel de Priego, Valdelomar terminó de escribir la obra antes del regreso de Riva-Agüero de Europa.

tanto, como venimos planteando, el interés de Valdelomar por la historia no se debe únicamente a su contacto con el joven historiador, sino más bien a un interés de época al que atendieron la mayoría de los intelectuales de estos años. Esto no significa que no se diera una influencia de Riva-Agüero en Valdelomar, reconocida además por el autor en la dedicatoria de *La Mariscala*: “A José de la Riva Agüero cuya laboriosidad infatigable, fresco entusiasmo y generosidad de espíritu, son verdadero salmo de juventud, dedico este trabajo con admiración y afecto. A.V.” (I, 365).

Esta influencia se aprecia sobre todo en el método de trabajo que demuestra haber empleado. Como hemos podido apreciar en sus textos sobre Pizarro, Valdelomar buceó en archivos y contrastó diversas fuentes documentales; sin embargo, combinó en estas obras el dato histórico con la narración ficcional. Del mismo modo, en *La Mariscala*, y como apreciaban los críticos antes citados, se combinan técnicas literarias y de documentación histórica.

Valdelomar estructura este texto del mismo modo que *Los amores de Pizarro*, en pequeños episodios en los que trata un determinado aspecto, evento o anécdota cuya protagonista es doña Pancha. Sin embargo, en este caso incluye al final un apartado al que llama “Anotaciones” donde da información adicional sobre cada uno de los capítulos. Esta información contiene datos históricos extraídos de periódicos y otras publicaciones de la época, comentarios de historiadores contemporáneos sobre un determinado hecho o personaje, o citas de carácter literario, cuando recurre al testimonio que le proporcionan otros escritores. Después de las “Anotaciones”, incluye un apartado de “Fuentes”, en el que se nombran las siguientes:

Clorinda Matto de Turner: *Apuntes y biografías*.
Flora Tristán: *Pérégrinations d'une paria*.
M.N. Vargas: *Historia del Perú*.
El Mercurio Peruano
El Telégrafo
Deán Valdivia: *Revoluciones de Arequipa*.
Bilbao: *Historia de Salaverry*.
M.A. San Juan: “Las tres Zubiagas” (*El Ateneo*)
Vivero y Lavalle: *Gobernantes del Perú*.
Mendiburu: *Diccionario Histórico Biográfico*.
Pruvonena: *Apuntes para la historia del Perú*.
La Fuente: *Manifiesto al Congreso de 1831*.
Clorinda Matto de Turner: *Tradiciones cuzqueñas*.
General Miller: *Memorias*.
El Genio del Rímac.
El Veterano y La Revista Militar. (I, 423)

Valdelomar, pues, no diferencia entre fuentes de carácter documental histórico y fuentes literarias. Como anota Manuel Miguel de Priego, “el escritor dispuso de fuentes documentales primarias, pero no desdeñó la pequeña historia, la anécdota, el rumor, el chisme”⁵²⁵. De hecho, incluyó también una nómina de “Informes verbales”; entre los que encontramos a eruditos e historiadores de su tiempo pero también a descendientes de Gamarra y Francisca de Zubiaga⁵²⁶.

De toda esta amalgama de fuentes, informantes y anotaciones se desprende la inexperiencia con que Valdelomar aborda este tipo de composición. Acerca de las “Anotaciones”, por ejemplo, cabe preguntarse ¿por qué crear un apartado dedicado a dar datos subsidiarios? ¿Por qué no insertarlos en el propio texto? Probablemente porque, a diferencia de un discurso histórico objetivo en el que la acumulación del mayor número de datos hubiera sido lo adecuado, lo que construye es un discurso teñido de subjetividad y que penetra en el ámbito de la ficción. Para facilitar el discurrir de la narración, se ve obligado a eliminar toda la información que contribuya a densificar el texto; pero al mismo tiempo, ha realizado una labor documental y desea presentar su obra adecuadamente contextualizada, por lo que las anotaciones cumplen ese papel intermedio: le permiten dotar de fluidez y, por tanto, de narratividad, al texto y a la vez le permiten enmarcar con los suficientes datos los acontecimientos que narra. El resultado es, como apreció la crítica en varias ocasiones, un híbrido que oscila entre la historia y la literatura, sin terminar de adquirir la forma de ninguna de las dos. A este respecto, Manuel Miguel de Priego estima que “con toda seguridad, nuestro escritor tenía conciencia de las limitaciones de su biografía, así como de las reservas planteadas por los críticos, especialmente los historiadores”⁵²⁷ y nos dice que

⁵²⁵ Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 228.

⁵²⁶ La lista de “Informes verbales” es la que sigue: *Del Señor Don José Carlos Bernales*, Gerente de la Compañía Nacional de Recaudación, ex senador de la República y descendiente de la madre de la Mariscala. *Del Señor Don Manuel Vargas Quintanilla y Gamarra*, descendiente directo del Mariscal Don Agustín Gamarra. *Del Señor Dr. Don M. Nemesio Vargas*, historiador. *Del señor (sic) Don Emilio Gutiérrez de Quintanilla*, Director del Museo Histórico. *Del Doctor Don Andrés Avelino Aramburu*, director de *La Opinión Nacional*, decano de los periodistas del Perú. *Del Señor Enrique Gamarra Hernández*, descendiente del Mariscal Gamarra. *De la Señora Doña Antonia Moreno de Cáceres*, ex presidenta del Perú. *Del Señor Don Carlos A. Romero*, Conservador de la Biblioteca Nacional de Lima. *De la Señora Doña Carmen de La Puente y Cortez*. (I, 423-424)

⁵²⁷ Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 231. Así lo sostienen también Osmar González y Jorge Paredes, quienes afirman que *La Mariscala* “recibió duras críticas por parte de los historiadores, quienes consideraban que no se ajustaba a la verdad histórica” (*Abraham Valdelomar – Luis Varela y Orbegoso. Vidas y cartas*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2005, p. XLIV).

Valdelomar, hasta ese momento, había ya creado no menos de tres de sus cuentos costeños más logrados y famosos, así como dos de los mejores correspondientes a su colección *Los hijos del sol*. No podía ser cuestionada su calidad literaria. Todo indica que pesaron razones distintas de las propiamente artísticas en la decisión de editar como su primer libro una obra que estaba un tanto por debajo del nivel ya logrado por muchos otros de sus textos⁵²⁸.

Sin embargo, el biógrafo no explicita esas “razones distintas de las propiamente artísticas”. Es posible que nuestro autor, deseoso siempre de encontrar su lugar entre la élite ilustrada limeña, percibiera la necesidad de presentar sus credenciales como historiador. Recordemos que el ambiente cultural peruano de la época era propicio a los estudios históricos, y que en general la producción de los intelectuales del momento gravitaba en torno a ensayos historiográficos. No obstante, el escritor no deseaba limitarse a hacer un estudio histórico; si el tema le interesaba, la originalidad le interesaba más todavía. De ahí que experimentase con la forma y el contenido de su obra, tratando de aunar la documentación histórica y el discurso literario y, si bien el resultado no es un acierto absoluto, sí permite apreciar los intentos de Valdelomar por conjugar sus inquietudes artísticas con sus preocupaciones con respecto a la historia patria.

Sin duda, el primer aspecto que separa *La Mariscala* de la rigurosidad de los estudios históricos es la marcada subjetividad con que se abre la obra. Valdelomar nos presenta una visión positiva del personaje que va a retratar, que da al lector una idea temprana del enfoque que se mantendrá a lo largo de todo el texto:

Esta mujer nacida para grandes destinos, que en el ostracismo entregara su espíritu a Dios, es una de las más completas figuras en nuestra incipiente nacionalidad. Su vida fue corriente tumultuosa de vibraciones sonoras, de inextinguibles energías. Gobernó a hombres, condujo ejércitos, sembró odios, cautivó corazones; fue soldado audaz, cristiana fervorosa; estoica en el dolor, generosa en el triunfo; temeraria en la lucha. Amó la gloria, consiguió el poder, vivió en la holgura, veló en la tienda, brilló en el palacio y murió en el destierro. Religiosa, habría sido Santa Teresa; hombre, pudo ser Bolívar. (I, 371)

Como apuntaba Luis Alberto Sánchez, el carácter y la vida de esta mujer tuvieron que atraer a Valdelomar quien, por otra parte, seguramente empatizaba con las luchas personales y los esfuerzos de su personaje. De hecho, uno de los aspectos

⁵²⁸*Ibidem*, p. 232.

que más parece valorar es precisamente la determinación de Francisca de Zubiaga, “raro ejemplo de voluntad y de constancia, cuyos actos eran concordes con un ideal definido, que no abandonó su fortuna a la casualidad, que nada realizó al azar; y que fue consecuente con sus principios hasta en la hora definitiva de la muerte” (*ibid.*).

Esta determinación llevó a Francisca de Zubiaga al triunfo en el campo de batalla y a lograr que su marido llegara a ser presidente del Perú. Sin embargo, una vez en el poder, “La Mariscala” gobernó con dureza y se creó numerosos enemigos. Valdelomar no puede obviar las maquinaciones y conspiraciones en las que su protagonista tomó parte y que llevaron a su caída y su exilio en apenas tres años. Así se refiere, por ejemplo, al tratado de 1828 firmado con Bolivia entre el general Agustín Gamarra (marido de doña Francisca) y el general José María Pérez de Urdeña, y que significó la salida de las tropas colombianas de dicho país:

La inspiración de este famoso tratado se atribuye en mucho a doña Pancha, nuestra heroína, así como se le atribuye, con todo fundamento, el haber intrigado en el ejército vencedor para que su marido fuera, como lo fue, proclamado Gran Mariscal de los Ejércitos Nacionales después de la victoria [...]. Pero aún faltaba hacerlo Presidente. Era necesario no perder tiempo. La ocasión era brillante. Precisaba aprovechar todas las oportunidades, vencer todos los obstáculos, no tener muchos escrúpulos. Había ante toda otra consideración, un compromiso que cumplir, un ideal que realizar, satisfacer un vehemente afán. ¿Quién era presidente? La Mar. Era necesario derrocarlo y Doña Pancha, la Mariscala, volvió al Cusco. (I, 384)

Como se puede ver aquí, Valdelomar interpreta los deseos y la determinación de su personaje, atribuyéndole por medio del estilo indirecto libre una serie de pensamientos y decisiones. Este tipo de fragmentos son muy habituales, lo que evidentemente resta veracidad histórica al texto para acercarlo al terreno de la literatura, permitiéndole crear un retrato de su heroína lleno de matices. La obra está llena de momentos en los que el autor especula e interpreta las motivaciones o deseos de doña Pancha, puesto que es precisamente el carácter complejo de esta mujer lo que llamaba la atención del autor. Evidentemente, para escribir sobre ella necesitó documentarse, conocer las circunstancias históricas en que se desarrolló su vida y los personajes con los que interactuó, pero a lo que Valdelomar concedió verdadera atención fue al diseño literario de la psicología de Francisca de Zubiaga. Como bien notaba Luis Alberto Sánchez, “el tema social le atrae tanto como el histórico: es decir,

nada. El económico no figura, ni en categoría de larva, dentro de aquella perspectiva. Todo se reduce –y es lo más atrayente– a los personajes y sus relaciones sentimentales y de hecho”⁵²⁹.

En efecto, Valdelomar aporta datos históricos en tanto que estos le permiten trazar el contexto adecuado para presentar a la Mariscala, pero no realiza en ningún momento una labor de crítica histórica. Las batallas, las conspiraciones por el gobierno, las revueltas y los golpes de Estado le interesan tan solo en la medida que realzan algún aspecto, positivo o negativo, de su contradictoria personalidad. Además, el relato se puebla de pequeñas anécdotas populares entretejidas en torno a doña Francisca, que Valdelomar va sembrando a lo largo de su texto y que contribuyen a redondear el perfil del personaje que desea presentarnos. Así por ejemplo, se detiene en la conocida anécdota sobre el motín que tuvo lugar entre los soldados de la guarnición del Cuzco, al mando de los cuales estaba la Mariscala. Según la leyenda, cuando se tuvo noticia del levantamiento, sus allegados le aconsejaron huir pero ella “vistióse con sus marciales atavíos de guerra, echóse sobre los hombros la clásica capa española, calóse su kepis, tomó su fuate y sola, serena, resuelta, se presentó en el cuartel sublevado” (I, 384). Una vez allí, la Mariscala se dirige a los soldados con la siguiente frase: “¡Cholos!... ¿Ustedes contra mí?” (I, 385)⁵³⁰. Valdelomar inserta entonces en la anécdota la siguiente descripción:

La Mariscala estaba magnífica. Sobre su audacia de valiente, triunfaba su belleza de mujer. Entonces, en el corazón de esas bravas y sencillas gentes, hubo un momento de conmovedora emoción. Recordaron a su heroína en el combate. Detrás de ella fueron a la muerte y encontraron la victoria. Ella había curado a los camaradas agonizantes, había lavado sus heridas, enterrado sus cadáveres, vigilado su sueño. Con ella habían compartido fatigas, sed, dolores; ella era el calor en la tienda, la confianza en las jornadas, el entusiasmo en el combate; la hermana cariñosa; la taciturna madre que velaba, el jefe sagaz que dirigía. Y el corazón indio y caballeresco de aquellos soldados se enterneció. (I, 385)

⁵²⁹ Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, op. cit., p. 161.

⁵³⁰ Junto a estas palabras, Valdelomar hace una anotación al pie de página donde dice “Textual”. Seguramente realiza esta afirmación tomando como base el texto de Clorinda Matto de Turner, “Francisca Zubiaga de Gamarra”, donde la autora nos dice, también en nota al pie, que “estas palabras, así como las de adelante, son rigurosamente verídicas e históricas”, (*Bocetos a lápiz de americanos célebres*, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, p. 148; publicación original: Lima, Imprenta Bacigalupi, 1890, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/bocetos-al-lapiz-de-americanos-celebres-tomo-primero--0/html/ff49ed0e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_32_> [Consulta: 06/05/2015]).

En esta caracterización Valdelomar conjuga una serie de atributos masculinos y femeninos, cualidades viriles y femeninas que se dan sin aparente conflicto en doña Francisca. A través de este tipo de caracterizaciones se va construyendo el personaje. El propio autor reconoce en su texto que lo que le interesa es desentrañar la personalidad de la protagonista. Así, cuando habla de su etapa en el gobierno, prescinde de detalles o apreciaciones de tipo social o económico y nos dice “entre las muchas anécdotas que se refieren hay dos que dan clara idea de una importante faz de su psicología” (I, 389), y a continuación se detiene a relatar dichas anécdotas.

Todo ello, como venimos planteando, acerca esta obra al terreno de lo literario. Luis Alberto Sánchez señala que, estilísticamente, el relato posee “gran fuerza narrativa” y “la adjetivación corresponde en sus evocaciones históricas a la de su literatura de fantasía”⁵³¹. En efecto, tanto la estructura como el estilo son propios de la literatura, aunque no podamos hablar de novela propiamente dicha, ya que no hay un hilo argumental desarrollado como tal, sino una sucesión de focalizaciones en distintos momentos históricos que corresponden a momentos concretos de la vida de su protagonista. Además, la obra está absolutamente centrada en Francisca de Zubiaga, el resto de personajes solo aparecen y son caracterizados en tanto que suponen un apoyo para definirla y dar una idea más rica de su personalidad y comportamiento.

De hecho, Valdelomar está tan interesado en perfilar un retrato veraz, que no duda en ceder la palabra a otro escritor. El antepenúltimo capítulo se titula “Flora Tristán, la paria” y en él se nos presenta a la escritora y su relación con la Mariscala para, en los dos últimos, reproducir directa o indirectamente el texto “La ex presidenta de la república”, inserto en *Peregrinaciones de una paria*, donde Flora Tristán narra su encuentro con la Mariscala, ya derrotada y embarcada en secreto con destino a Chile⁵³². De este modo, Valdelomar consigue presentar una imagen de primera mano de la Mariscala en los últimos días de su vida. No es un problema para el autor dejar hablar a otro escritor –escritora en este caso– por él, puesto que lo que

⁵³¹ Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, op. cit., p. 161.

⁵³² Flora Tristán, “La ex presidenta de la república”, en *Peregrinaciones de una paria*, t. II, <http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/pereg_paria/contenido.htm> [Consulta: 06/05/2015].

le interesa ante todo es recuperar la figura de una heroína de la Independencia a la que admira y a la que sitúa a la altura de los próceres de la Emancipación:

Y en el desfile luminoso y áureo, entre los vibrantes nombres de San Martín, Bolívar, Gamarra, Orbegoso, Salaverry, Castilla y Piérola, pasa la Mariscala deslumbradora en su corcel pujante, desplegada la capa y tendida sobre los paisajes de nuestras cordilleras su mirada que tenía aquel fulgor extraño de los que han visto de cerca la Victoria (I, 415-416)

Para Valdelomar, la mejor manera de recuperar y revalorizar la figura de la Mariscala es precisamente llevarla a la literatura, al igual que había hecho con Pizarro, y le veremos hacer con el Imperio Inca. Sin embargo, en el caso de Francisca de Zubiaga, esta recuperación adquiere una nueva dimensión, por el hecho de ser la protagonista una mujer y, además, una figura tan polémica y contradictoria.

Como explica Eva Valero, una vez consolidada la Emancipación hispanoamericana, las mujeres, que en numerosas ocasiones se habían desempeñado con valor apoyando la Independencia, fueron nuevamente relegadas a sus espacios tradicionales: el hogar o el convento. De este modo, la conquista de la libertad que, en el caso de las mujeres, había supuesto también una conquista de “la propia individualidad” quedó ensombrecida en los años posteriores. Y concretamente, las grandes protagonistas fueron “casi siempre desterradas, exiliadas y calumniadas para así borrar toda huella de su memoria”⁵³³. Con respecto a la figura de doña Francisca Zubiaga, Ana María da Costa Toscano incide en las “calumnias y desprecios” de que, ya desde sus contemporáneos, fue víctima Francisca Zubiaga, que se había atrevido a desafiar la jerarquía tradicional y a ocupar los espacios de poder característicamente masculinos⁵³⁴. Y en este sentido, la obra de Valdelomar fue una de las primeras contribuciones que, a partir del siglo XX, comenzaron a recuperar estas figuras ninguneadas por el discurso histórico canónico:

La repercusión histórica de Francisca Zubiaga ha sido posible gracias a obras literarias y ensayísticas contemporáneas. El escritor Abraham Valdelomar le dedicó una biografía novelada en 1915 titulada *La Mariscala*, así como una

⁵³³ Eva Valero, “De Micaela Bastidas a Magda Portal: recuperaciones crítico-literarias de las independentistas del Perú”, *América sin nombre*, n.º 13-14, dic. de 2009, p. 67.

⁵³⁴ Cfr. Ana María da Costa Toscano, “Doña Francisca Gamarra, más conocida como ‘La Mariscala’”, s.p., <<http://www.gloobal.info/iepala/gloobal/fichas/ficha.php?entidad=Textos&id=912&opcion=documento>> [Consulta: 06/05/2015].

obra teatral que, con el mismo título, escribió en colaboración con Mariátegui en 1916⁵³⁵.

Es especialmente interesante que Valdelomar y Mariátegui optaran por reescribir *La Mariscala* como obra teatral. Luis Alberto Sánchez describe pormenorizadamente la eclosión del teatro en torno a 1916, cuando se dieron cita en Lima compañías teatrales de diferentes países, como la española dirigida por Paco Ares y Consuelo Abad, que se instaló en el Teatro Colón, o la argentina dirigida por Arturo Mario y María Padín, en el Municipal, y para quienes escribieron su obra Valdelomar y Mariátegui⁵³⁶. Resulta especialmente interesante porque, en ese ambiente frívolo y trepidante, donde las nuevas obras se sucedían sin parar, los jóvenes escritores optaron por llevar a las tablas, precisamente, la historia de Francisca de Zubiaga, lo que nos da idea de lo atractiva que resultaba para ellos la figura de esta heroína de la Independencia. Según Luis Alberto Sánchez, Valdelomar y Mariátegui siguieron el ejemplo del “nuevo teatro de capa y espada resucitado por Marquina (que llegó a Lima por esos meses), Villaespesa y Manuel Fernández Ardavín”⁵³⁷. Sin duda, la azarosa vida de la Mariscala ofrecía todos los ingredientes para una representación de este tipo. El texto de este drama se ha conservado incompleto y excede el tema tratado en este capítulo pero supone la corroboración del profundo interés que Valdelomar sintió por el personaje de doña Francisca Zubiaga, *La Mariscala*.

5.1.4. “El sueño de San Martín”: visión romántica de la lucha por la Independencia

Este breve relato fue publicado en *La Prensa* el 28 de agosto de 1917 y tiene por tema el momento en que a San Martín se le ocurre el diseño de la bandera peruana. La narración se articula como una especie de leyenda de corte romántico, cuya acción se

⁵³⁵ Eva Valero, “De De Micaela Bastidas a Magda Portal...”, art. cit., p. 69.

⁵³⁶ Cfr. Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, pp. 194-200.

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 200.

sitúa el 8 de octubre de 1820⁵³⁸ cuando la Expedición Libertadora del Perú, capitaneada por el general José de San Martín, desembarcó en la costa peruana, concretamente en Paracas, para libertar al Perú, último reducto de la corona española en América del sur. En el relato, San Martín aparece retratado como “vibrante, pálido, solemne, aquel hombre superior tenía algo de divino” (I, 548) y lo primero que hizo, inmediatamente después de desembarcar, fue “abrir un foso con sus propias manos y plantar el árbol de la Libertad que había cargado desde las australes regiones con la solicitud y amor con que se lleva un ideal” (*ibid.*). A continuación, extenuado por la jornada de viaje, el general se recostó a la sombra de una palmera y se quedó dormido. En sus sueños contempló el futuro de la nación que estaba por fundar y ante él apareció la imagen de una bandera:

Una bella bandera, sencilla y elocuente, que se agitaba con orgullo sobre aquel pueblo poderoso. Despertó y abrió los ojos. Efectivamente, una bandada de aves de alas rojas y pechos blancos de armiño se elevaba de un punto cercano. [...]

Entonces lo invadió una sana jovialidad, y cuando sobre el caballo arrogante, los capitanes taciturnos emprendieron la marcha para cumplir el más noble mandato del destino, les dijo el Libertador:

—¿Veis aquella bandada de aves que va hacia el norte?

—Sí, general. Blancas y rojas, dijo Cochrane.

—Parecen una bandera, agregó Las Heras.

—Sí, —dijo San Martín—. Son una bandera, la bandera de la Libertad que acabamos de sembrar. (I, 459)

El episodio es evidentemente una ficción creada por Valdelomar, aunque este no duda, una vez más, en mezclar datos verídicos con los más puramente imaginativos. Al final del cuento reproduce, literalmente, el decreto pronunciado por San Martín “en el cuartel general del ejército libertador del Perú en Pisco, a 21 de octubre de 1820”⁵³⁹:

Art. 1º.- Se adoptará por bandera nacional del país una de seda, o lienzo, de ocho pies de largo y seis de ancho, dividida por líneas diagonales en cuatro campos, blancos los dos de los extremos superior e inferior, y encarnados los laterales: con una corona de laurel ovalada, y dentro de ella un Sol, saliendo por detrás de sierras escarpadas que se elevan sobre un mar tranquilo. El escudo puede ser pintado, o bordado, pero conservando cada objeto sus colores: a saber,

⁵³⁸ Anota Manuel Miguel de Priego que “la fecha del desembarco fue el 8 de septiembre y no el 8 de octubre” (*Valdelomar conde plebeyo, op. cit.*, p. 331).

⁵³⁹ En este caso, Valdelomar sí proporciona la fecha correcta. V. Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo, op. cit.*, p. 331.

la corona de laurel ha de ser verde, y atada en la parte inferior con una cinta de color de oro; azul la parte superior que representa el firmamento; amarillo el Sol con sus rayos; las montañas de un color pardo oscuro, y el mar entre azul y verde. (I, 460)

Como señala Manuel Miguel de Priego, el relato discurre en un “escenario doblemente familiar para nuestro escritor” por tratarse de un lugar decisivo para la expedición libertadora que “está incorporado a la biografía de Valdelomar, quien vivió allí, en Pisco, su infancia y parte de su adolescencia”⁵⁴⁰. Efectivamente, el “descubrimiento” de la bandera peruana es situado en el momento en que San Martín se halla en Pisco. De hecho, la descripción que hace del entorno está claramente emparentada con las bellas ambientaciones que encontramos en los “cuentos criollos”:

Saliendo del Pisco hacia el sur, bajo la bóveda cóncava y azul, sobre la costa ondulante, arenosa, anémica, amarilla y desolada, la vegetación es caprichosa como hembra: ora raquílica y pobre, ora rica y exuberante, va muriéndose y agostándose poco a poco hasta San Andrés de los pescadores⁵⁴¹, cuyos últimos arrabales se pierden en la esterilidad ribereña. Siguiendo más al sur, caminando millas y bordeando colinas coronadas siempre por necrópolis incaicas, se llega a cierto encantado lugar que desde tiempo de la gentilidad los indios llaman Paracas. Sopla allí un viento cálido y medroso bajo el hondo cielo, la costa hace una curva cerrada y aprisiona al mar que parece una colosal turquesa engastada en los arenales ocres, resaltando la alegría del verde marino con la tristeza del arenoso yermo. El mar es allí como un verde cristal, transparente, apenas irisado por la brisa cálida, sin olas, sin ruido, sin violencia sin exaltación. (I, pp. 456-457)

El texto es muy breve y está teñido de lirismo. De hecho, y a pesar de la escasa atención recibida por parte de la crítica, constituye un bello ejemplo de prosa poética. La técnica poética sirve en este relato para ensalzar la gesta emancipadora, no en lo que tiene de épico sino en lo que esta tiene de lírico. A Valdelomar no le interesan ahora las batallas ganadas o perdidas, sino los elementos –el árbol, las aves autóctonas– que constituyen un símbolo de la libertad recién conquistada.

⁵⁴⁰*Ibidem*, p. 331.

⁵⁴¹ San Andrés de los Pescadores es una pequeña aldea de la costa peruana, muy cercana al pueblo de Pisco. La familia de Valdelomar se trasladó a Pisco siendo este muy niño, cuando su padre consiguió un puesto como empleado de la aduana del puerto. Casi todos los “cuentos criollos” tienen lugar entre la localidad de Pisco y la pequeña aldea de San Andrés.

Hasta aquí hemos atendido a las obras en que Valdelomar retrata momentos del pasado colonial peruano. Concretamente lo que hace el autor en estos textos es enfocar a las figuras históricas más importantes de la Conquista (Francisco Pizarro) y del proceso de Emancipación. Esta focalización en los protagonistas clave de la historia contrasta con el retrato que Valdelomar realiza del pueblo incaico. La segunda parte de este capítulo atiende a los que los críticos han denominado “cuentos incaicos”. Finalmente, trataremos de establecer una visión global de la recuperación del pasado peruano llevada a cabo por Valdelomar y de dilucidar cuál es el posicionamiento de nuestro autor con respecto a lo que constituye la historia del Perú, y cómo y en qué medida sus obras de tema histórico contribuyen a la definición de la identidad cultural peruana en el contexto finisecular en que se inscriben.

5.2. LA “OTRA” HISTORIA PERUANA: RECUPERACIÓN DEL PERIODO INCAICO

5.2.1. La tradición incaísta en la literatura peruana republicana

Desde el momento de la Emancipación, hubo algunos momentos aislados de recuperación del mundo incaico en la literatura del Perú:

En los años inmediatamente posteriores a la proclamación de la Independencia, aparecieron un conjunto de textos poéticos, dramáticos y oratorios, con frecuencia anónimos, como *La sombra de Atahualpa a los hijos del sol*, *Proclama de Huáscar Inca en su prisión* o *El pronóstico de Wiracocha*, que, al momento de celebrar la gesta de las guerras separatistas [...] postulaban, por lo menos retóricamente, que la naciente república peruana era heredera –y vengadora– del Imperio de los Incas. De ella, por lo general, sólo se recuerda el *Diálogo entre Atahualpa y Fernando VII en los Campos Elíseos* (1809), de Bernardo Monteagudo; y, sobre todo, *La victoria de Junín* (1825), de José Joaquín de Olmedo [...]. Pero, desgraciadamente, la presencia de esta escuela –que expresó el primer imaginario republicano sobre el pasado incaico– fue pequeña y efímera ya que, en cierta forma, tergiversaba demasiado artificiosamente la dinámica y el sentido del proceso de fundación y consolidación de una república que, no

obstante sus grandes promesas liberales y anticolonialistas, no supo ni quiso erradicar el orden feudal que habían dejado los españoles, y por ende, siguió oprimiendo y explotando a los indios, vale decir, a los descendientes directos de los incas⁵⁴².

El movimiento literario que coincidió temporalmente con la Independencia de las repúblicas americanas fue el Romanticismo, una de cuyas premisas fundamentales, como es bien sabido, consistía en la evocación del pasado, una evocación que en Europa retrocedió a los tiempos medievales poblados de castillos en ruinas y caballeros valerosos. Sin embargo, como explica Luis Alberto Sánchez “la lejanía temporal del romántico peruano no fue, como en el europeo, un llamado a su tradición más honda: prefirió quedarse en lo casi inmediato, en lo que guardaba mejor consonancia con sus ideas y convenciones: la Colonia”⁵⁴³.

No obstante, como explica Eva Valero, entre los autores del romanticismo surgieron ya intentos de recuperación del mundo incaico. Ricardo Palma ambientó algunas de sus *Tradiciones* en la época de los incas, como “La muerte en un beso”, “Palla-Huarcuna”, “La gruta de las maravillas” o “La achirana del inca” y, en 1835, publicó *Corona patriótica. Colección de apuntes biográficos*, en la cual ensalza el Imperio de los incas:

La remembranza con la que comienza la obra muestra al lector el Incario, fundado por Manco Capac, como una reedición del mito de la Edad de Oro que ya creara el Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios reales*, en tanto que se describe como origen mítico de la nueva república independiente, en la línea del discurso literario propio de los primeros años de la Independencia que puso el foco sobre esa construcción mitificadora de lo prehispánico, frente a la ausencia del indio presente⁵⁴⁴.

⁵⁴² Carlos Arroyo Reyes, *Nuestros años diez La Asociación Pro-Indigenista, el levantamiento de Rumi Maqui y el Incaísmo modernista*, Buenos Aires, Libros en Red, 2005, pp. 193-194. Antonio Cornejo Polar, en su ensayo *La formación de la tradición literaria en el Perú*, (*op. cit.*) denomina “incaísmo” precisamente a estas manifestaciones de la literatura de la emancipación que fijan su atención en el pasado prehispánico, llevando a cabo “la operación ideológica típica del *incaísmo*: unir la república al incario mediante la figuración de la independencia como acto de vindicta histórica y de reconquista de la soberanía perdida” (p. 34) (v. pp. 31-35). Este trabajo toma el concepto de “incaísmo” propuesto por Carlos Arroyo y, por tanto, con él aludimos exclusivamente a la corriente intelectual y cultural que, en torno a 1910, fijó su atención tanto en la recuperación del pasado incaico como en la situación del indígena contemporáneo.

⁵⁴³ Luis Alberto Sánchez, *Panorama de la literatura del Perú*, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁴⁴ Eva Valero, “Perspectivas del Romanticismo para una ‘mitología peruana’”, en José Carlos Rovira y Eva Valero (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2013, p. 226.

Como veremos más adelante, Valdelomar heredará también en gran medida la visión garcilasiana del Tawantinsuyo y la reproducirá en sus “cuentos incaicos”, insertándose así en esta tradición incaísta que venimos perfilando. Palma no fue la única voz del Romanticismo peruano que volvió su mirada al pasado prehispánico peruano. Carlos Augusto Salaverry evocó al indio en *Abel o el pescador americano* (1857), aunque limitándose a examinar su vestimenta, aprovechándolo como elemento decorativo y sin profundizar en su sentir o en su pensar. José Arnaldo Márquez publicó entre 1861 y 1862 la leyenda poética “Manco Cápac” y Pedro Paz Soldán y Unanúe, “Juan de Arona”, en sus *Cuadros y episodios peruanos* (1863) evocó la naturaleza peruana así como la mitología y personajes históricos del incario⁵⁴⁵. Algo posterior es *Catalina Túpac Rocca* (1879) de Ricardo Rosell quien, ya en contacto con la generación de González Prada, “penetra en el pasado incaico y lo coteja con el acervo de la conquista española”⁵⁴⁶. Un poco más tarde, en 1887 verá la luz *El Manchaypuito*, poema dramático-romántico de Germán Leguía y Martínez.

El propio Manuel González Prada ensayó en sus *Baladas peruanas* –escritas antes de la Guerra del Pacífico pero que solo vieron la luz en una edición póstuma de 1935–la inclusión del tema incaico en la literatura; aunque, según Carlos Arroyo Reyes, en ellas la incorporación del indio a la literatura acaba mezclándose con evocación incaísta inspirada en la visión garcilasiana idílica de los tiempos del Tawantinsuyo⁵⁴⁷. Lo cierto es que, como sostiene Luis Alberto Sánchez, este intento de juventud de González Prada, dio lugar al surgimiento de las primeras novelas de tema social, en algunas de las cuales se abordó el tema indígena. Tal es el caso de *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner, que se ocupa del conflicto social de los indígenas sometidos por el régimen gamonal y la iglesia⁵⁴⁸.

Por estos mismos años se publicaron los versos de Antonio Nicanor della Rocca Vergalo. Este autor, residente en Francia, escribió en francés en la década de 1870 una serie de versos sobre los incas, que aparecerían bajo los títulos de *La mort d'Atahoualpa* (1870) y *Le libre des incas* (1879). Della Rocca Vergalo era bastante desconocido en el Perú de su época hasta que fue reivindicado en 1916 en la revista

⁵⁴⁵ Cfr. Eva Valero, “Independencia y Romanticismo en el Perú: tentativa, impostura y derrotero”, art. cit., pp. 263-266.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 93.

⁵⁴⁷ Cfr. Carlos Arroyo Reyes, *Nuestros años diez...*, op. cit., p. 195.

⁵⁴⁸ Cfr. Luis Alberto Sánchez, *Panorama de la literatura del Perú*, op. cit., p. 105.

*Colónida*⁵⁴⁹. Algo posteriores, publicadas en 1905, son las *Azucenas quechuas* de Adolfo Vienrich⁵⁵⁰.

Finalmente, ya enmarcado en el modernismo, José Santos Chocano escribió también algunas obras donde lo inca cobraba protagonismo. Sin embargo, la evocación llevada a cabo por Chocano fue realizada, según Carlos Arroyo Reyes, “en términos aristocráticos e imperiales y se inspiraba, por encima de todo, en el estereotipo de nación que Chocano tenía”, donde “lo peruano aparecía como la síntesis de dos abolengos (la nobleza hispánica y la nobleza incaica) y no guardaba mucha relación con el indio peruano contemporáneo”⁵⁵¹. Chocano “canta a las magnificencias incaicas que el paso inclemente del tiempo no había podido borrar” en poemas como “El amor de los andes”, “La tierra del sol”, “Avatar” o “Tríptico heroico”⁵⁵².

Así pues, en la literatura peruana del periodo republicano se suceden una serie de evocaciones del pasado incaico, fruto de las diversas tendencias e intereses que recorren el ámbito intelectual de cada época. Valdelomar leyó a Palma y a González Prada, así como a Della Rocca, Vienrich y Chocano, por lo que, en el momento de idear y comenzar a redactar sus cuentos de tema incaico, pudo seguir la estela dibujada por estos escritores. Sin embargo, junto a todas estas recuperaciones sucesivas que pudieron servir de modelo a Valdelomar para componer sus “cuentos incaicos”, hemos de tener en cuenta también el contexto intelectual de los primeros años del siglo XX, pues por entonces se produjo un renacimiento del interés por lo incaico en el que, como veremos en el siguiente apartado, se vio inmerso nuestro autor.

⁵⁴⁹ V. *Colónida*, edición facsimilar con prólogo de Luis Alberto Sánchez y una carta de Alfredo González Prada acerca de Abraham Valdelomar y el movimiento Colónida, n.º 1, pp. 5-9.

⁵⁵⁰ Vienrich fue miembro del “Círculo literario” de González Prada, había nacido en Tarma y hablaba quechua y castellano. Sabemos, por la carta que Valdelomar dirigía a Bustamante y Ballivián desde Italia en 1913, un fragmento de la cual hemos citado anteriormente, que Valdelomar se interesó por los poemas de Vienrich.

⁵⁵¹ Carlos Arroyo Reyes, *Nuestros años diez...*, op. cit., p. 196.

⁵⁵² *Ibidem*, p. 195-196.

5.2.2. El incaísmo peruano en torno a 1900

En la primera parte de este capítulo, hemos revisado el interés por la historia que surcó el fin de siglo peruano y hemos planteado la oposición entre un discurso dominante, que se sentía heredero del mundo colonial, y un discurso emergente, que buscaba reivindicar la herencia precolombina incaica. En este apartado atenderemos a este discurso disidente, desde sus orígenes hasta la eclosión desafiante que hizo temblar los cimientos del civilismo en torno a 1910. Como explica Jorge Basadre:

En la década de 1910 el Perú asistió a un creciente y sostenido reavivamiento del interés por las cosas incaicas que, en su momento, llegó a ser calificado como una especie de “renacimiento peruano”. Este fenómeno cultural reflejó parcialmente ese cúmulo de influencias, reivindicaciones y situaciones que más tarde, en la década de 1920, generaría las diversas corrientes y movimientos del indigenismo peruano propiamente dicho: en primer lugar, la propia lucha del indio peruano que, como en los casos de los movimientos de Atusparia (1885)⁵⁵³ o de Rumi Maqui Ccori Zoncco (1915)⁵⁵⁴, comenzó a concitar la atención de un importante sector de la opinión pública; en segundo lugar, la prédica a favor de de la redención social de los indios que, desde fines del siglo XIX, impulsó Manuel González Prada al afirmar que ellos formaban el verdadero Perú o que la cuestión del indio más que pedagógica, era económica y social; en tercer lugar, los esfuerzos por incorporar a la literatura peruana los temas vinculados al indio que aparecieron en las baladas incaicas “La cena de Atahualpa” (1871) y “Las flechas del inca” (1875) de González Prada, en la novela *Aves sin nido* (1888) de Clorinda Matto de Turner, o en las *Azucenas quechuas* (1905) de Adolfo Vienrich; y en

⁵⁵³ Pedro Pablo Atusparia fue un líder indígena que en 1885 encabezó una revuelta en la provincia de Huaraz, en protesta contra los abusos de las autoridades locales que, debido a la crisis económica provocada por la Guerra del Pacífico, habían implantado un abusivo régimen de tributos sobre la población indígena.

⁵⁵⁴ Teodomiro Gutiérrez Cuevas fue un militar que ocupó a lo largo de su carrera altos cargos que le permitieron viajar por el país y constatar los abusos que los terratenientes y las autoridades provinciales cometían sobre los indígenas. Durante el gobierno de Benavides, Gutiérrez Cuevas fue deportado a Chile. En 1915, ya de vuelta en Perú, se instaló en Puno, donde pretendía liderar una rebelión indígena que debía extenderse al resto del país. Cambió su nombre por el de Rumi Maqui Ccori Zoncco, y se autoproclamó “General y Supremo Director de los pueblos y ejércitos indígenas del Estado Federal del Tawantinsuyo”. Sin embargo, pese a los preparativos, la rebelión comenzó antes de lo previsto y estuvo marcada por el fracaso desde el primer enfrentamiento. Finalmente, Gutiérrez Cuevas fue apresado por los ejércitos del gobierno e interrogado, aunque logró escapar y refugiarse fuera del Perú. Aunque el levantamiento quedó finalmente en un intento frustrado, “en la opinión pública de Lima terminó imponiéndose el criterio de que en Puno se había producido una sublevación indígena de proporciones más o menos considerables. Además, a raíz del temor que provocaron las noticias y los rumores provenientes del Altiplano, se desató una discusión sobre el malestar general que imperaba entre la mayoría de los indios del Perú, donde varios observadores, apelando a una especie de examen de conciencia colectivo, empezaron a preguntarse si el levantamiento de Rumi Maqui Ccori Zoncco no era, en realidad, más que una manifestación local de un problema que era –o podía ser– nacional” (Carlos Arroyo Reyes, *Nuestros años diez... op. cit.*, p. 130).

cuarto lugar, las campañas de denuncias sistemáticas contra el latifundismo y el gamonalismo que, desde 1909, llevó a cabo la Asociación Pro-Indígena⁵⁵⁵.

En este panorama, Basadre señala la importancia de las ideas de Manuel González Prada, así como el papel que desempeñó la Asociación Pro-Indígena⁵⁵⁶. Ambos provocaron una toma de conciencia por parte de la sociedad peruana sobre la precaria situación de la población indígena del país. Esta toma de conciencia se filtró en el plano cultural, de modo que las artes y la literatura se hicieron eco, durante la década de los años diez, de esta preocupación de época a través de una corriente que buscaba revivir en las diversas disciplinas artísticas la vida y también el arte de los antiguos incas.

Como hemos visto en capítulos anteriores, la guerra con Chile contribuyó en cierto modo a la consolidación de una “afirmación nacional”⁵⁵⁷, que adquiere en González Prada un sesgo político en los momentos en que el autor critica las actuaciones de los gobiernos, y reviste un carácter económico y social cuando se preocupa del problema del indígena. Surge además una tercera perspectiva en torno a esta afirmación nacional: una vertiente cultural que se aprecia en las ideas que el autor enuncia en torno a la literatura, la labor del escritor y del periodista. Recordemos por ejemplo cómo, en su conocidísima “Conferencia en el Ateneo de Lima”, González Prada abogaba por una expresión nacional propia, desvinculada de la mera imitación de los modelos europeos, y por la búsqueda de una voz que, más allá del retrato del paisaje nacional, encontrara un sentir y un estar íntegramente peruanos:

⁵⁵⁵ Carlos Arroyo Reyes, *Nuestros años diez...*, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁵⁶ La Asociación Pro-Indígena fue una iniciativa puesta en práctica por los intelectuales peruanos Pedro S. Zulen, Dora Mayer y Joaquín Capelo. Había sido concebida al modo de las ligas inglesas, tales como la Anti-Slavery International o la British and Foreign Anti-Slavery Society. La Asociación Pro-Indígena funcionó entre 1909 y 1916 y contó con un órgano de difusión de sus ideas y actividades, la revista *El deber Pro-Indígena*, dirigida por Dora Mayer. La Pro-Indígena fue capaz de trascender el ámbito limeño y de hecho realizó su labor más importante en los distintos departamentos del Perú, puesto que se constituyó como una red de informantes, corresponsales y delegados que se extendió por casi todo el territorio del país, llegando en 1912 a tener 65 delegados. De hecho, tras la disolución del Comité Central radicado en Lima en marzo de 1916, la asociación siguió existiendo durante algunos años más. (Cfr. Carlos Arroyo Reyes, *Nuestros años diez...*, *op. cit.*, p. 45).

⁵⁵⁷ Como sostiene Basadre, la afirmación nacional fue hecha inicialmente por González Prada: “el Perú no sufrió calamidad más desastrosa que la guerra con Chile. Las campañas de la Independencia y la segunda lucha con España nos costaron preciosas vidas y grandes sacrificios; pero nos dieron vida propia, nombradía y elevaron el espíritu nacional. El 9 de diciembre nacimos, el 2 de mayo crecimos, nos agigantamos” (“Perú y Chile”, en *Páginas libres; Horas de lucha*, prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 49).

Cien causas actúan sobre nosotros para diferenciarnos de nuestros padres; sigamos el empuje, marchemos hacia donde el siglo nos impele. [...] los literatos de América y del siglo XIX, seamos americanos y del siglo XIX. Y no tomemos por americanismo la prolija enumeración de nuestra fauna y de nuestra flora o la minuciosa pintura de nuestros fenómenos meteorológicos, en lenguaje saturado de provincialismos ociosos y rebuscados. La nacionalidad del escritor se funda, no tanto en la copia fotográfica del escenario (casi el mismo en todas partes), como en la sincera expresión del yo y en la exacta figuración del medio social⁵⁵⁸.

Junto a la labor de González Prada señalaba Basadre la importancia de la Asociación Pro-Indígena. Aunque las reivindicaciones de este grupo eran principalmente de tipo social, lo cierto es que muchos artistas y escritores estuvieron vinculados directamente con la Asociación. Tal es el caso, por ejemplo, de Óscar Miró Quesada, que publicó en *El Comercio* algunas de las quejas que los “mensajeros” de las provincias hacían llegar a Lima, así como algunos artículos de Pedro S. Zulen o Dora Mayer. También colaboraron con la Pro-Indígena algunos artistas del mundo de la música, conexión que adquiere gran relevancia ya que, durante la segunda década del siglo XX, eclosionó en la música y también en el teatro una corriente que buscaba rescatar el mundo cultural indígena e incaico y que, como veremos, influyó notablemente en la producción de Valdelomar.

En el año 1900, José María Valle Riestra había estrenado en Lima su ópera *Ollanta* que había cosechado escaso éxito. Sin embargo, durante la primera década del siglo XX, los estudios en torno a la música incaica comenzaron a ser abordados con interés por musicólogos como José Castro o Leandro Alviña. A estas investigaciones se unió en 1910 la publicación de Felipe Barrera Laos, “La música indígena en sus relaciones con la literatura”, texto que correspondía al discurso que el autor había leído en febrero del mismo año en la interpretación de una muestra de folklore indígena a cargo de Daniel Alomía Robles en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos. En julio del mismo año, Alomía Robles interpretaba en el Teatro Municipal de Lima el “Himno al Sol”, una pieza perteneciente a su ópera de temática incaica *Illa Cori*. En 1912, también en el Teatro Municipal de Lima, tenía lugar un concierto incaico de Robles y en 1913 se estrenaba con éxito rotundo la obra *El cóndor pasa*, de Julio Baudouin, cuya producción musical corría a cargo de Robles. En

⁵⁵⁸ Manuel González Prada, “Conferencia en el Ateneo de Lima”, en *Páginas libres; Horas de lucha*, op. cit., pp. 17-18.

sus composiciones, Robles no hacía de lo incaico un elemento exótico complementario al desarrollo de la pieza, sino que lo convertía en un elemento dramático central, evocando en el argumento un “pasado lleno de pompa y majestad”⁵⁵⁹, al tiempo que incluía, junto a los sonidos e instrumentos clásicos de la tradición occidental, ritmos, melodías e instrumentos indígenas.

También el teatro vio surgir un interés por lo incaico. Desde finales del siglo XIX se habían sucedido en Cuzco varias representaciones de tema incaico en quechua. En un primer momento, las compañías habían recurrido al drama *Ollantay*, que en 1913 llegó a ponerse en escena hasta seis veces, con gran afluencia de público. A partir de 1914 las compañías teatrales decidieron ampliar su repertorio con otros textos, también en quechua, como *Utqha Mayta*, del quechuísta Mariano Rodríguez y Sampedro. Entre 1917 y 1920, algunas de estas compañías cuzqueñas de teatro quechua recorrieron el Perú con sus representaciones; llegaron hasta los departamentos de Puno, Arequipa o Lima, e incluso traspasaron las fronteras nacionales y llevaron a cabo representaciones en Chile, Bolivia y Ecuador.

Durante estos años se habían representado en Lima obras de temática indígena en español, como por ejemplo *La canción del indio* de Carlos Guzmán y Vera o *El cóndor pasa* y *La cosecha*, de Julio Baudouin con la colaboración de Daniel Alomía Robles en el montaje musical. Estas dos últimas no solo abordaban el tema quechua sino que, como explica Carlos Arroyo Reyes a propósito de *El cóndor pasa*, “terminó representando un serio esfuerzo por llevar al teatro peruano el ambiente aborígen y serrano; pero no el que yacía dormido en sus tradiciones sino el de una zona minera explotada por capital norteamericano”⁵⁶⁰. En efecto, la acción de *El cóndor pasa* tiene lugar en una región minera de la sierra donde los indígenas se enfrentan a los explotadores extranjeros. Es preciso señalar en este sentido que, por aquellos mismos años, la Asociación Pro-Indígena estaba inmersa en una campaña de denuncia contra los abusos de la compañía minera Cerro de Pasco Mining Company. Si tenemos en cuenta, además, que Daniel Alomía Robles pertenecía por aquellos años a la Junta Directiva de la Asociación Pro-Indígena, podemos hacernos una idea de la gran importancia que dicha organización tuvo en el ámbito cultural limeño de aquel

⁵⁵⁹ Carlos Arroyo Reyes, *Nuestros años diez...*, op. cit., p. 146.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p.151.

entonces, y de la estrecha relación que existió entre los miembros de ésta y los artistas de la época.

Tanto alcance logró el teatro de temática indígena en la capital que, en 1917, la Compañía Dramática Incaica Cuzco, de cuya parte musical se encargaba entonces el musicólogo Leandro Alviña, fue invitada a Lima a representar su drama en quechua *Ollantay* en el Teatro Municipal. La representación alcanzó tanto éxito que, al día siguiente, escenificó la obra *Sumaqʼ-ika* y, algunos días más tarde, representaron también *Utqha Mayta*. Finalmente, cabe señalar que, tras estos veinte años de interés creciente por el tema incaico en el arte, Valle Riestra se aventuró a llevar de nuevo al escenario su ópera *Ollanta*, después de haber introducido algunas modificaciones. La representación tuvo lugar ya en 1920 y alcanzó un éxito rotundo.

Como era de esperar, la literatura permeabilizó todas estas corrientes. Uno de los primeros autores que llevó a la literatura este interés por el mundo incaico que venía recorriendo la música y el teatro fue Abraham Valdelomar en sus “cuentos incaicos”. De hecho, Valdelomar, ya desde antes de marchar a Roma, entró en contacto con un gran número de intelectuales y artistas limeños, entre los que se encontraba Daniel Alomía Robles, gracias al cual conoció la Asociación Pro-Indígena con la que colaboró en Lima⁵⁶¹. Otra importante amistad que marcaría considerablemente su vida y su producción fue la de Alfredo González Prada, hijo de Manuel González Prada. Como hemos visto en el capítulo primero de esta tesis, en 1910 Valdelomar y el joven González Prada, ambos estudiantes de la Universidad de San Marcos, habían coincidido en la Expedición Científica Sanmarquina que consistió en un recorrido de tres semanas, por los departamentos del sur:

Así, durante su recorrido por el sur del Perú, que era una de las regiones donde los gamonales estaban mejor establecidos y se conservaban en la más segura impunidad, Valdelomar se encontró con un cuadro social que le impactó tremendamente y le pareció que incluso era peor al que González Prada había denunciado en los diferentes trabajos que reunió en *Horas de lucha* o *Páginas libres*: la oprobiosa servidumbre en que, a pesar de la revolución de la Independencia y la fundación de la República, aún vivía el indio peruano⁵⁶².

⁵⁶¹ La amistad con Robles, así como el interés por su música y por el tema incaico en general pueden observarse en la carta que Valdelomar dirigió a Enrique Bustamante y Ballivián desde Viaréggio, con fecha del 29 de agosto de 1913, y en la que podemos leer: “¿Qué es de Robles? Tampoco me quiere escribir. Dele un fuerte abrazo, y dígame que me mande la música y el libro de Vienrich que me prometió”. (Abraham Valdelomar, *Epistolario...*, op. cit., p. 90).

⁵⁶² Carlos Arroyo Reyes, *Nuestros años diez...* op. cit., p. 170.

La influencia ejercida por González Prada así como su propia experiencia fueron factores que llevaron a Valdelomar, desde edad temprana, a tomar conciencia con respecto al problema del indígena. Así puede apreciarse claramente en algunos de sus artículos, como por ejemplo en el titulado “Un documento interesante”, publicado el 3 de diciembre de 1911 en *La Opinión Nacional*, donde recogía la idea gonzalezpradiana de la negligente legislación republicana con respecto al indígena y denunciaba las condiciones de vida de éste:

Un viejo pegado de antiguos chapetones que duerme en nuestra sangre es el odio, la repugnancia y el desdén que sentimos por la Raza indígena. Nada hicimos al proclamarse la independencia por elevarla y cultivarla. Nada hicieron nuestros liberadores por tornar en ciudadanos a esos infelices. Nada hacemos hoy, nosotros, porque el nivel moral se eleve y porque la luz de la nueva vida ilumine esos millones de cerebros abandonados a nuestro desprecio. (I, 142)

La preocupación de Valdelomar por la situación del indígena peruano se prolonga a lo largo de los años. En 1918, durante su recorrido por las provincias del Perú, abordó muchos temas de relevancia nacional, entre ellos, seguía llevando a cabo un vehemente ataque al gamonalismo, al igual que hiciera ya en 1912. Así lo prueban sus palabras en la conferencia “Ideales nacionales”:

La juventud que represento y que me ha enviado, es una juventud que no transigirá nunca con los actos de esa bandada de malhechores que, con pocas excepciones, se llaman hombres políticos; la juventud que represento condena solemnemente el crimen de lesa humanidad que se llama el gamonalismo, este maldito gamonalismo que permite que los indios se alcoholicen, que la raza haya degenerado hasta el punto en que la vemos hoy; [...] que ha convertido al hombre en una especie que fluctúa entre el esclavo y la llama. (IV, 439)

Siguiendo a González Prada, vinculaba el problema del indígena y los abusos del gamonalismo con el sentimiento de unidad nacional:

“Somos libres”, gritan enronquecidos los que no lloran por ti; ten piedad de los que han olvidado el noble sentido de tu himno glorioso: *Somos libres*, cuando en nuestra sierra hay esclavos y no hay escuelas; somos libres, cuando en las apartadas aldeas de los andes hay látigo y no hay libros; somos libres, cuando las conciencias se venden; somos libres, cuando hay pueblos cautivos en el sur; somos libres, cuando nuestros compatriotas son expulsados como leprosos del mismo suelo que los vio nacer; somos libres, cuando hay explotadores, cuando no hay industrias, cuando hay victimados y hambrientos. (“El verdadero patriotismo”, IV, 445)

Esta preocupación patriótica le llevó a plantear también, como hiciera González Prada, la cuestión de una literatura nacional peruana. Valdelomar, al igual que González Prada, consideraba que la base identitaria peruana debía construirse teniendo en cuenta a la población indígena y el pasado prehispánico y la cultura incaica. Esta idea, junto con el despertar del interés por lo incaico que había tenido lugar en el terreno de lo cultural, llevó a Valdelomar a identificar una parte fundamental del pasado peruano con lo incaico. Esta identificación se produce cuando Valdelomar entra en contacto con las creaciones artísticas que toman como asunto lo incaico o lo indígena. Así puede apreciarse en los diversos artículos que publicó a propósito de los espectáculos que por aquel entonces tenían lugar en la capital y de los que hemos hablado anteriormente. El 21 de mayo de 1911 apareció en *La Prensa* el artículo “Los peruanos triunfan”, donde Valdelomar afirmaba que “la ópera de Robles significa el punto de partida de un arte nuestro”, y la calificaba de “esfuerzo patriótico” por “reconstruir un pasado que es nuestro pasado, una historia que es nuestra historia” (I, 266-267)⁵⁶³. Es decir, que para Valdelomar, junto a la Conquista y la Emancipación, era necesario asumir el Incario como pasado nacional. Este era entonces un paso ineludible para establecer las bases de la identidad peruana y también, por tanto, de un arte nacional.

Obviamente, Valdelomar no fue el único literato que se mostró influido por este “renacimiento peruano”. Normalmente, cuando los críticos tratan de acercarse al debate finisecular peruano, toman como texto fundamental de Riva-Agüero su *Carácter de la literatura del Perú independiente*, de 1905. Aunque este es un texto paradigmático y, en gran medida, revelador de la postura que tradicionalmente se ha dado en llamar “hispanista”, lo cierto es que Riva-Agüero llegó a matizar algunas de sus apreciaciones en años posteriores. Concretamente siete años más tarde, en sus *Paisajes peruanos*, afirmaba que “los campesinos quechuas, [...] conservan hasta el día una interesante literatura popular, un *folklore* rico y en extremo característico, sistemáticamente menospreciado y olvidado por la frivolidad y la insipidez

⁵⁶³ Esta opinión era compartida por otros intelectuales del momento: “en la música el maestro Valle Riestra ha logrado reflejar con técnica sabia en su *Ollanta* y su *Atahualpa*, algo del alma nacional indígena; Robles en sus reconstrucciones del *folklore* musical incaico está haciendo labor intensa y meritoria” (José Gálvez, *Posibilidad de una genuina literatura nacional (El peruanismo literario)*, cit. en Miguel Ángel Rodríguez Rea, *La literatura peruana en debate: 1905-1928, op. cit.*, p. 38).

cosmopolita de nuestros pseudocultos”⁵⁶⁴. Además, en 1918 el historiador dictó una serie de lecciones sobre historia incaica, que después se publicaron bajo el título *Civilización tradicional peruana*, ya en 1938. Todo esto evidencia que Riva-Agüero no permaneció ajeno al renacimiento del interés por el mundo cultural incaico que se produjo en estos años. Este despertar de la sensibilidad colectiva con respecto al legado precolombino, junto con el viaje que realizó a la sierra peruana durante estos años y el hecho de que llegase a formar parte de la directiva de la Pro-Indígena, posiblemente contribuyeron a que se diera en él un cambio de perspectiva con respecto a las culturas prehispánicas. Sin embargo, como anota Estuardo Núñez, en *Paisajes peruanos*,

se advierte la ausencia de apreciaciones sobre el hombre mismo y la masa indígena. Su influjo sobre los indigenistas posteriores es relativo sólo a la exaltación del paisajismo y del significado histórico de la Sierra, ya que la preocupación sociológica por los problemas del hombre sólo advendría en los trabajos de generaciones más recientes⁵⁶⁵.

De hecho, como explica este crítico, tras haber marchado de Perú forzosamente durante el oncenio de Leguía y tras enfrentarse con “ciertos conflictos espirituales”, la obra de Riva-Agüero se tornó cada vez más erudita y conservadora ideológicamente:

Llega al extremo de repudiar la benéfica influencia de sus *Paisajes peruanos* [...]. Llega a decir Riva-Agüero que aquellos ensayos “significan la exaltación del nacionalismo hispano-indio, *extremoso a veces*, tanto que ha podido inspirar o confirmar algunas audacias indigenistas posteriores”. Se refería a la transformación cultural operada por Mariátegui desde su revista *Amauta* y a toda una obra generacional (Valcárcel, Uriel García) que no debía a Riva-Agüero sino su discretísimo aporte a la revelación del paisaje andino. Pero cuando en ese paisaje se hacía asomar dinámicamente al hombre andino y sus problemas, su expoliación y su tragedia, el declinante Riva-Agüero se alarmaba⁵⁶⁶.

Pero volvamos al periodo que nos ocupa, la década de los años diez, cuando se están sucediendo todas estas nuevas ideas en torno a la civilización incaica. Como señala Miguel Ángel Rodríguez Rea y corrobora José Carlos Rovira, las tesis sostenidas por Riva-Agüero en 1905 –según el cual una literatura que recuperara la

⁵⁶⁴ José de la Riva-Agüero, “Paisajes peruanos”, en *Realidad nacional*, tomo II, selección y notas de Julio Ortega, Lima, INIDE, 1974, p. 34. Riva-Agüero empezó a escribir esta obra en torno a 1916, pero solo se publicó póstumamente, en 1955.

⁵⁶⁵ Estuardo Núñez, *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*, op. cit., p. 166.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 167.

tradición precolombina no había de ser llamada americanismo sino exotismo–, serán matizadas pocos años más tarde por obras como, por ejemplo, la *Posibilidad de una genuina literatura nacional* (1915) de José Gálvez, cuya principal preocupación era, como su título indica, buscar aquello que configurase la literatura nacional peruana⁵⁶⁷. Para ello, Gálvez sí proponía rescatar el pasado prehispánico, “la raíz histórica del legado indígena en su imponente grandeza, en su misteriosa y enorme vaguedad legendaria”, puesto que consideraba que el legado indígena era “no sólo vivaz y agradable, sino hondamente sentimental y propicio a las vastas divagaciones ideológicas”; de modo que “el artista tendría, en su interpretación de la belleza ideal y evocada de las edades incaicas, que filosofar y que sentir”⁵⁶⁸.

Hasta cierto punto, esto es lo que hace Valdelomar en sus “cuentos incaicos” cuando conjuga el legado indígena con reflexiones sobre la belleza y el arte. En este sentido, es cierto que la recreación del Incario que Valdelomar construye en sus relatos está todavía bastante influida por las ideas de sus contemporáneos novecentistas. Recordemos, por ejemplo, que para Riva-Agüero, las principales características del “genio de la raza indígena” son “la imaginación soñadora y nebulosa, la melancolía, el dolor íntimo y silencioso, una poesía amatoria impregnada de tristeza”⁵⁶⁹, rasgos que surcan los “cuentos incaicos” constantemente, reflejando así una idea estereotipada de época con respecto al pasado precolombino.

No obstante, existe una diferencia fundamental que aleja a Valdelomar de autores como Riva-Agüero o Gálvez. Como hemos visto, para el primero lo incaico en un primer momento no reviste mayor interés y, aunque algunos años más tarde valora las producciones artísticas indígenas, no deja de calificarlas como “folklore” y no se hace clara en ningún momento la reivindicación de un espacio merecido en el panorama cultural peruano. Por su parte Gálvez, aunque propone un rescate de lo prehispánico, no deja de considerar “el mundo del pasado precolombino como algo acabado que, sin embargo, abre raíces sentimentales hacia el presente”⁵⁷⁰:

⁵⁶⁷ V. Miguel Ángel Rodríguez Rea, “Capítulo II. José Gálvez: lo original y lo nacional”, en *La literatura peruana en debate: 1905-1928*, op. cit., pp. 29-45 y José Carlos Rovira, “Proceso de la literatura peruana”, art. cit., pp. 9-16.

⁵⁶⁸ José Gálvez, *Posibilidad de una genuina literatura nacional (El peruanismo literario)*, cit. en Miguel Ángel Rodríguez Rea, *La literatura peruana en debate: 1905-1928*, op. cit., p. 33.

⁵⁶⁹ José de la Riva-Agüero, *Obras completas I. Carácter de la literatura del Perú independiente*, op. cit., p. 71.

⁵⁷⁰ José Carlos Rovira, “Proceso de la literatura peruana”, art. cit., p. 13.

No puede llevarse el desconocimiento de la tradición indígena al extremo de afirmar que es imposible hacer revivir poéticamente las civilizaciones quechua y azteca porque tal esfuerzo sería un mero exotismo estrecho y estéril [...]. Precisamente porque andamos tan mezclados y son tan encontradas nuestras raíces históricas, por lo mismo que nuestra cultura no es tan honda como parece, el material literario de aquellas épocas definitivamente muertas es enorme para nosotros⁵⁷¹.

En consecuencia, como sostiene Rodríguez Rea, “es obvio inferir que lo más actual y ‘vivo’ es lo español”, y Gálvez “llega a considerar la tradición indígena como elemento adicional de nuestra originalidad”⁵⁷². Aquí es donde podemos detectar claramente una distancia en la mentalidad en Valdelomar: para él, lo prehispánico está muy vivo, puesto que es capaz de vincularlo al indígena contemporáneo. Es cierto que esa identificación es algo difusa y que, como ya hemos planteado, pesan sobre Valdelomar estereotipos y prejuicios de su tiempo, pero lo cierto es que para él el Incaico es parte activa de una tradición literaria en vías de construcción y, lo que es más, llega a plantear que la verdadera literatura peruana será la que recoja el espíritu indígena. Es decir, para Valdelomar lo incaico no es un tema exótico para aderezar la literatura ni un componente que merece la pena rescatar porque “abre raíces sentimentales hacia el presente”, sino que forma parte de la esencia y fundamento de lo peruano.

Podemos corroborar esta idea si atendemos a las palabras del propio autor. En 1912, cuando Robles ofreció su concierto incaico en el Teatro Municipal de Lima, Valdelomar fue invitado a leer una conferencia que apareció publicada en *La Opinión Nacional* el 7 de enero con el título “El espíritu de una raza moribunda”. En ella llevó a cabo una emotiva divagación acerca de la música incaica y el dolor y la tristeza que esta transmite, muy en la línea de las observaciones de Riva-Agüero. Esta reflexión estética, sin embargo, le permitía vincular ese dolor inherente a los antiguos incas con el padecimiento que los indígenas habían sufrido a lo largo de su historia y que aún perduraba:

Ningún dolor es comparable al dolor de la música incaica. Allí revive, como lo vais a sentir, todo el Pasado de oro y de luz, la pompa de los templos y de los palacios, el ritmo de las danzas y de las naciones ancestrales. Allí en la flauta del

⁵⁷¹ José Gálvez, *Posibilidad de una genuina literatura nacional (El peruanismo literario)*, cit. en Miguel Ángel Rodríguez Rea, *La literatura peruana en debate: 1905-1928, op. cit.*, p. 38.

⁵⁷² *Ibidem*, p. 39.

pobre indio estalla el dolor inolvidable de la conquista, el llanto por la heredad perdida, por la familia asesinada y por los dioses ofendidos; allí, en esa música que vais a escuchar los indios habían presentido la esclavitud de cuatro siglos y su vida errante y angustiosa. [...]

Pensad señores en la pobre Raza moribunda. Pensad en la miseria, en la humillación, en el hambre y en el frío de los últimos hijos del Sol; en que cada medio día oculta un nuevo crimen. (I, 292)

Por lo tanto, para Valdelomar lo incaico no es mera evocación, sino que constituye un puente entre los incas y el indígena contemporáneo. Esta idea afecta de lleno al concepto de la literatura nacional que tiene el autor, pues para él, al contrario que para otros intelectuales de su época, la literatura del Perú no puede ser peruana mientras no cuente en su base y horizonte creativo con el mundo prehispánico:

Por haber olvidado a los ancestrales; por haber tenido en menos lo que en más estaba en nuestra estirpe; [...] por no haber querido volver los ojos a la Historia, madre de pueblos viejos y educadora de jóvenes sociedades, hemos sido hasta hoy un pueblo sin orgullos, una sociedad dispersa, heterogénea y desorientada, en la cual ha podido aparecer, en siniestras horas muertas, no solo el espectro despreciable de nuestras criollas tiranías, sino hasta la pavorosa sombra insultante de una invasión extranjera.

Nuestros artistas fueron casi siempre a inspirarse en ajenos paisajes, nuestros poetas cantaron a las frágiles figuras de civilizaciones exóticas, nuestros pensadores estudiaron con frecuencia la sicología de otros pueblos. Apenas unos pocos entre los viejos y unos muy pocos de entre los jóvenes, han tenido el claro concepto de su misión en este país que comienza a despertarse de un largo sueño pesado y sin visiones. (IV, 308)⁵⁷³

De este modo, inmerso en este entramado de influencias y corrientes que invadieron el panorama social y cultural limeño de los años diez, Valdelomar concibió, al igual que otros intelectuales de su época, la necesidad de una unión nacional peruana que podía ser expresada en la literatura; es decir, concibió la necesidad y, lo que es más, la posibilidad de crear una literatura nacional. Pero, al contrario que otros escritores de su tiempo, entendió la recuperación del pasado precolombino como vehículo imprescindible para lograrla. De esta forma, más allá de

⁵⁷³ “El triunfo de la raza” (*La Prensa*, 28 de febrero de 1917). Este artículo y el titulado “¡Por la gloria de la raza!” (*La Prensa*, 26 de febrero de 1917), fueron publicados cuando en 1917 la Compañía Dramática Incaica Cuzco debutó en Lima con el drama *Ollantay*. Para la segunda representación, Valdelomar fue invitado por Luis Ochoa y Leandro Alviña, director y director de orquesta y consejero artístico respectivamente, a leer una conferencia sobre el *Ollantay*. A esta conferencia, que después sería publicada bajo el título “El triunfo de la raza”, corresponden las palabras citadas. Además, el cuento “El alma de la quena” está dedicado “a los directores y actores de la Compañía Incaica” (II, 318).

una mera evasión exotista fruto de su formación modernista, para Valdelomar el incaísmo se convirtió, ante todo, en parte de un camino por el cual alcanzar la realización de una “obra nacional”: “feliz y afortunada pluma la que consiga un día realizar el arte inspirándose en el mundo fantástico y dorado de los tiempos incaicos, porque esa pluma se immortalizará. Allí reside el verdadero espíritu de la raza, allí habremos de recurrir para buscar el punto de unión de la nacionalidad” (IV, 312).

Aun así, y a pesar de que en sus artículos y conferencias defiende la integración del indígena en la vida peruana, sus relatos de tema precolombino se quedan en una evocación más en la línea de lo que proponía Gálvez. Sin embargo, como veremos más adelante, contribuyen a abrir un camino que será explorado con éxito por autores posteriores.

5.2.3. *Los hijos del Sol*: génesis, ediciones y polémica.

El volumen *Los hijos del Sol* recoge los ocho “cuentos incaicos” de Valdelomar. Sin embargo, el propio título de la colección, así como las versiones de los cuentos que bajo él se agrupan, han presentado, desde la primera edición de 1921, una serie de problemas de índole textual y de organización. Las sucesivas versiones, publicadas o manuscritas, los cambios de título que algunos de ellos sufrieron, las contradictorias declaraciones de Valdelomar en cartas y entrevistas sobre la publicación de sus “leyendas incaicas” y su “novela incaica”, han formado a lo largo de los años un conglomerado textual al que era necesario poner orden. Esta labor fue llevada a cabo por Ricardo Silva-Santisteban en 1997 en el artículo “Historia y problemas textuales de *Los hijos del Sol* de Abraham Valdelomar (con una propuesta para su ordenamiento)”⁵⁷⁴, propuesta que Silva-Santisteban plasmó en su edición de las *Obras completas* de Valdelomar en 2001.

⁵⁷⁴ Ricardo Silva-Santisteban, “Historia y problemas textuales de *Los hijos del Sol* de Abraham Valdelomar (con una propuesta para su ordenamiento), *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, n^o 28, 1997, pp. 67-88.

Luis Alberto Sánchez cuenta en *Valdelomar o la belle époque* cómo surgió la idea y cuál fue el proceso de la primera publicación de *Los hijos del Sol*, de la que se encargaron Manuel R. Beltroy y el poeta cubano Mariano Brull, directores de la editorial Euforion. Con motivo de la conmemoración de la muerte de Valdelomar, se organizó en el Teatro Municipal de Lima, el 22 de febrero de 1920, una velada cuya recaudación estuvo destinada a sufragar los gastos de la edición⁵⁷⁵. Beltroy fue el encargado de reunir los textos, en un proceso que él mismo detallaba en la advertencia editorial:

De estos cuentos, la mayor parte vieron la luz en diversos periódicos y revistas del Perú, con variados títulos, refundidos sin cesar por el autor, en su incansable afán de pulimenot; y los menos, conservólos inéditos en su escritorio. [...]

Para reunirlos, sin embargo, nos bastó acudir a nuestro estimado amigo el literato cuzqueño D. Augusto Aguirre Morales, a quien dejara el propio Valdelomar, antes de su fatal partida a Ayacucho, cuatro de ellos en recortes de periódicos, y a la familia del escritor, quien nos facilitó y auxilió en la búsqueda de originales entre el mar de papeles de los escritos de aquél, por lo que le damos aquí nuestro agradecimiento. No fué (sic) aquella rebusca infructuosa, pues hallamos tres cuentos completamente inéditos, que son los tres últimos del libro⁵⁷⁶.

Con todo este material compuso Beltroy la selección de 1921, en la cual, por motivos desconocidos, se suprimieron los epígrafes que precedían a cada relato, los vocabularios explicativos con que Valdelomar había acompañado algunos cuentos, e incluso algunos fragmentos de estos. Las sucesivas publicaciones y antologías que, durante el siglo XX, han recogido alguno de los “cuentos incaicos”, han seguido tomando como base los textos de esta primera edición –con la excepción de la selección de Armando Zubizarreta de 1969–, por lo que, hasta el aporte de Silva-Santisteban, la fiabilidad de estos textos era limitada. Estos problemas de edición derivan directamente de la génesis de los cuentos y sus sucesivas publicaciones, aún en vida del autor⁵⁷⁷.

⁵⁷⁵ V. Luis Alberto Sánchez, “*Los hijos del Sol*”, en *Valdelomar o la belle époque*, op. cit., pp.347-364.

⁵⁷⁶ Abraham Valdelomar, *Los hijos del Sol (Cuentos incaicos)*, advertencia editorial de Manuel Beltroy, prólogo de Clemente Palma, Ciudad de los Reyes del Perú, Euforión, 1921, pp. II-III. Como señala Silva-Santisteban, “los tres últimos cuentos de la edición de 1921 son ‘El pastor y el rebaño de nieve’, ‘El cantor errante’ y ‘El alma de la quena’. Para el caso de los dos primeros cuentos la información de Beltroy es exacta; sin embargo, ‘El alma de la quena’, como ya vimos, ya se había publicado en 1917 en el diario *La Prensa*” (“Historia y problemas textuales...” art. cit., p. 80).

⁵⁷⁷ Cfr. Ricardo Silva-Santisteban, “Historia y problemas textuales...”, art. cit., p.77.

En el prólogo a la edición de 1921 Beltroy afirmaba que ya en 1910 había escuchado, cuando fue compañero de universidad de Valdelomar, algunos de los “cuentos incaicos”. Esto implicaría que hacia 1910 Valdelomar ya había redactado algunos de ellos, aunque fuera en forma embrionaria. Tres años más tarde, en la carta que en 1913 envió a Enrique Bustamante y Ballivián, Valdelomar hablaba de un “libro de cuentos de sabor peruano” que incluiría “El ciego” (que luego recibiría el título de “Chaymanta Huayñuy”). También hablaba en esta carta de su “novela incaica”, de la que decía que “avanza cada día”⁵⁷⁸.

En su artículo mencionado, Silva-Santisteban traza un recorrido por las sucesivas publicaciones de “cuentos incaicos” así como por las diferentes notas de prensa que anunciaban la publicación de libros de Valdelomar. A partir de 1915, tras su regreso de Europa, se editan en periódicos y revistas algunos de estos cuentos con variaciones en sus títulos: en su primera publicación, el cuento “Los ojos de los Reyes” recibió el nombre de “Chaymanta Huayñuy: más allá de la muerte”; a su vez, el cuento titulado “Chaymanta Huayñuy” se llamó en una primera versión “El hombre maldito”. Además, en 1915, Valdelomar habla de la publicación de un libro de leyendas incaicas al que denomina *Intipa-Churincuna, Los hijos del Sol*, que estaría formado por “El hombre maldito”, “El camino hacia el Sol” y “Chaymanta Huayñuy: más allá de la muerte”; no obstante, parece que después abandonó este proyecto. De nuevo en marzo de 1916, en *Colónida*, anuncia la aparición de *Los hijos del Sol*, con doce cuentos de tema incaico. Sin embargo, este volumen será publicado con el título de *El Caballero Carmelo*, y tan solo contendrá un cuento de temática inca, “Chaymanta Huayñuy”.

En cualquier caso, parece que la idea de una colección de cuentos de tema incaico sigue en la mente de Valdelomar, quien, en 1918, afirma tener listo para entregar a imprenta un libro de leyendas incaicas titulado *Los hijos del Sol*. En 1917 habían aparecido en prensa dos cuentos incaicos más: “El alma de las quenas” (posteriormente “El alma de la quena”) y “La arcilla del alfarero” (“El alfarero” en su versión definitiva). En 1919 aparecerá en prensa “Los ojos de los Reyes”, ya con el nuevo título, que fue el último cuento incaico publicado en vida del autor⁵⁷⁹. La

⁵⁷⁸ Abraham Valdelomar, *Epistolario...*, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁷⁹ Para un estudio detallado de todas estas cuestiones, v. “Historia y problemas textuales de *Los hijos del Sol* de Abraham Valdelomar...”, *art. cit.*, pp. 71-76.

sucesión de publicaciones es relativamente caótica y los anuncios de Valdelomar resultan contradictorios, por lo que es difícil saber a ciencia cierta qué cuentos contendría *Los hijos del Sol*, ni qué orden les habría dado su autor.

Junto a esta problemática, surge el otro gran tema vinculado con la producción incaísta de Valdelomar: la cuestión de su novela incaica. Valdelomar se refirió a su novela incaica en varios momentos, sin embargo, dicha novela jamás fue publicada en vida del autor ni se pudo encontrar entre sus papeles nada que remitiera a ella. Esta circunstancia ha dado lugar a una serie de especulaciones y teorías con respecto a su paradero y a su misma existencia. Para Ricardo Silva-Santisteban, cuando Valdelomar hablaba de “novela incaica” se refería al relato “El camino hacia el Sol”, para él, el de mayor entidad y desarrollo⁵⁸⁰. Luis Alberto Sánchez, por su parte, considera que los relatos de tema incaico y la novela corresponden a dos proyectos diferentes y plantea la posibilidad de que Augusto Aguirre Morales, a quien Valdelomar había entregado sus manuscritos antes de morir, se apropiara de la idea o de lo que éste pudiera haber escrito ya, apropiación que habría volcado en su novela de 1924, *El pueblo del Sol*⁵⁸¹. Carlos Arroyo Reyes, coincide con Luis Alberto Sánchez en considerar que los “cuentos incaicos” y la novela constituyen dos creaciones distintas, aunque descarta la posibilidad del plagio por parte de Aguirre Morales, y aboga por la pérdida de los manuscritos correspondientes a la novela⁵⁸².

Este estudio toma en cuenta el texto y el orden que Ricardo Silva-Santisteban ofrece en su edición de las *Obras completas* de Valdelomar, puesto que sigue un criterio coherente y que facilita en gran medida el análisis e interpretación de los textos. Silva-Santisteban explica en su artículo que selecciona la última versión publicada bajo supervisión de Valdelomar y, a falta de ésta, la última versión conocida, cotejando siempre con las diferentes versiones existentes. En cuanto al orden de los cuentos, este crítico descarta el criterio cronológico –puesto que desconocemos las fechas de composición de la mayoría de los cuentos– y recurre a un criterio que podríamos denominar “histórico” o “temático-cronológico”, según el cual

⁵⁸⁰ Cfr. Ricardo Silva-Santisteban, “Historia y problemas textuales de *Los hijos del Sol* de Abraham Valdelomar...”, art. cit., p. 71. Apoya esta idea argumentando que “Valdelomar llama ‘novelas’ a sus narraciones de más de ocho o diez páginas” (*ibidem*, nota 7).

⁵⁸¹ Cfr. Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, op. cit., p. 348.

⁵⁸² Cfr. Carlos Arroyo Reyes, “Los proyectos incaístas de Valdelomar”, en *Nuestros años diez*, op. cit., pp. 180-193.

los cuentos, por su contenido, se ordenan según el periodo de la historia del Imperio Incaico en el que tiene lugar la acción. De esta manera, el relato de “Los hermanos Ayar” ocupa el primer lugar, ya que trata de la fundación del Imperio; mientras que, como contrapartida, el último relato, titulado “El camino hacia el Sol”, narra el declive y desaparición definitiva de la civilización incaica a la llegada de los conquistadores españoles. De esta ordenación surgen además cuatro pares temáticos de cuentos; así, el primero y el último, ya mencionados, encuadran históricamente al resto al transcurrir en el surgimiento y desaparición del Imperio; “El alma de la quena” y “El alfarero” quedan vinculados por tratar el tema de la creación artística y la libertad del artista; “El pastor y el rebaño de nieve” y “Chaymanta Huayñuy” tienen que ver con el amor y las terribles consecuencias que puede acarrear y, finalmente, “Los ojos de los reyes” y “El cantor errante” aparecen protagonizados por el mismo personaje⁵⁸³.

En cuanto a la cuestión de la presunta novela incaica, es necesario realizar algunas observaciones. Recapitulemos, en primer lugar, la información que existe sobre dicha novela. En su edición de 1921, Manuel R. Beltroy afirmaba que ya en 1910 había escuchado al joven escritor leer algunos de sus cuentos incaicos:

En el año de 1910, cuando en los claustros de San Marcos, fuimos condiscípulos de 1er año de Letras con Valdelomar, tuvimos el placer de escucharle la lectura que de tres o cuatro de los más escogidos de aquellos nos hizo [...].

Desde aquella fecha, algo lejana ya, el escritor había concebido un plan concreto de un libro de leyendas o cuentos incaicos, llevado por el entusiasmo de sus ávidas lecturas de los Cronistas Coloniales, que dieron pábulo a su innato y profundo amor por la raza, fundamental sostén de nuestra nación⁵⁸⁴.

Recordemos que en 1910, Daniel Alomía Robles había dado un concierto de folklore indígena en el Salón de la Facultad de Letras de San Marcos, en el cual Felipe Barreda Laos había leído su conferencia “La música indígena en sus relaciones con la literatura”⁵⁸⁵. Más adelante, en 1913, Valdelomar escribía una carta a su amigo Enrique Bustamante y Ballivián en la que hablaba de algunos cuentos, entre ellos uno titulado “El ciego”, que Ricardo Silva-Santisteban identifica con el que luego sería

⁵⁸³ Ricardo Silva-Santisteban, “Historia y problemas textuales...”, art. cit., pp. 81-84.

⁵⁸⁴ Manuel R. Beltroy, “Advertencia editorial”, en Abraham Valdelomar, *Los hijos del Sol*, op. cit., pp. I-II.

⁵⁸⁵ Cfr. Carlos Arroyo Reyes, *Nuestros años diez...*, op. cit., pp. 144-145.

“Chaymanta Huayñuy”. Además, menciona su novela incaica, de la que dice, optimista, que avanza cada día⁵⁸⁶.

Valdelomar regresa a Perú en 1914 tras la caída del presidente Billinghurst y a partir de 1915 comienzan a aparecer publicados en prensa algunos de los cuentos recogidos en *Los hijos del Sol*⁵⁸⁷. Valdelomar parecía estar llevando a cabo su proyecto de escribir cuentos incaicos, mientras que de la novela no tenemos más noticias. Esta circunstancia parece tener su explicación en las palabras del autor en la introducción a *Verdolaga*, donde afirma lo siguiente:

Hace cinco años, visitando la capital de los incas [...] concebí la idea de escribir una novela incaica para resucitar aunque fuese pálidamente en la vida fugaz y breve de un libro, el esplendor del extinguido imperio [...]. Aquel ensueño audaz concebido en un momento de fervor patriótico y de orgullo de mi raza, pasó cuando quise poner en las carillas mi propósito. Dime cuenta de la magnitud de la obra; encontré vallas insalvables en mi propia ignorancia sobre la vida de los incas; y a medida que más ahondaba en el estudio de los cronistas, complicado y ameno, contradictorio a veces e incompleto siempre, más me afianzaba en mi convicción de mi debilidad para tal obra y desistí de mi empeño. Pero si aquellos escollos hicieronme desistir de la novela no cambiaron mi convencimiento respecto a la necesidad de estudiar a fondo el alma de la raza ni cejar en mi deseo de realizar en forma más modesta y accesible a mis disposiciones, obra nacional⁵⁸⁸.

Sin embargo, explica Carlos Arroyo Reyes que en los años siguientes, pese a lo dicho en esta introducción de *Verdolaga*, Valdelomar siguió hablando de su novela incaica. Este crítico postula que las relaciones de Valdelomar con Riva-Agüero, Robles, la Compañía Dramática Incaica Cuzco, así como su lectura de las crónicas y su estudio del *Ollantay* a partir de 1914, le dieron una nueva seguridad para retomar su escritura⁵⁸⁹. Esta teoría se vería apoyada por la carta que dirige en 1918 a Enrique

⁵⁸⁶ Cfr. Abraham Valdelomar, *Epistolario...*, op. cit., pp. 88-89.

⁵⁸⁷ En julio de 1915 *La Prensa* publica “El hombre maldito”, que después pasará a llamarse definitivamente “Chaymanta Huayñuy”; en septiembre de 1915 se publica en *La Revista*, “El camino hacia el Sol”, que reaparecerá con correcciones en julio de 1916 en *La Prensa*. En enero de 1916 aparece “Chaymanta huayñuy: más allá de la muerte” en *La Prensa*, para volver a publicarse en enero de 1919, ya con su título definitivo “Los ojos de los reyes” y con la parte inicial suprimida. En marzo de 1917 “El alma de las quenenas” se publica en *La Prensa*, este cuento pasará a llamarse “El alma de la quena” después de sufrir algunas correcciones y, finalmente, en mayo de 1917, en la revista *Variedades* aparece “La arcilla del alfarero”, que es una versión inicial de “El alfarero” (Ricardo Silva-Santisteban, “Notas bibliográficas sobre la narrativa” en Abraham Valdelomar, *Obras completas*, op. cit., vol.II, pp. 19-23.)

⁵⁸⁸ Abraham Valdelomar, “Al lector”, Introducción a *Verdolaga*, cit. en Carlos Arroyo Reyes, *Nuestros años diez...*, op. cit., p. 180.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 182.

Bustamante y Ballivián, José María Eguren, Percy Gibson y Alberto Ibarra, en la que de nuevo menciona la novela incaica: “quiero mucho mis papeles, me cuestan mucho trabajo y son muy sinceros. Sé que los tratarán con cariño. Sobre todo mi novela incaica, que es lo primero y lo único que se ha escrito con base de verdad al respecto”⁵⁹⁰. Todas estas contradicciones, publicaciones y correcciones, unidas a las ocasionales menciones de la novela incaica, han llevado a los críticos a formular las teorías en torno a la existencia de la novela incaica que detallaba más arriba.

Es probable que la novela incaica y los “cuentos incaicos” respondan, al menos en su génesis, a una misma realidad; es decir, seguramente Valdelomar comenzó a escribir una serie de fragmentos en los que revivía el antiguo Imperio Inca, y dichos fragmentos, en el proceso continuo de escritura, pudieron ser concebidos por el autor en ocasiones como el germen de un conjunto mayor (la novela), mientras que más adelante se decidió a dividirlos y publicarlos como relatos independientes.

Parece evidente que Valdelomar concibió temprano la idea de crear unos textos de tema incaico, como podemos comprobar por las palabras del Beltroy y por el interés que sabemos que sintió por las manifestaciones culturales que se dedicaban al mundo inca. Seguramente, hacia 1910 ya tenía borradores o algunas ideas primigenias para algunos cuentos, y eso fue lo que leyó a sus compañeros de San Marcos. En 1911, tras su visita al Cuzco, quedó fuertemente impresionado y concibió el proyecto de escribir una novela incaica, para lo cual comenzó a documentarse y a leer crónicas de la Conquista y la Colonia. Esta idea no abandona a Valdelomar durante el año siguiente, 1912, en que se centra en su actividad política apoyando a Billinghurst. Una vez en Roma, retoma su proyecto. Sin embargo, pronto se da cuenta de que carece de los conocimientos necesarios para llevar a cabo una novela como tal, y se decide por un proyecto más acorde con sus posibilidades y, además, con una forma literaria con la que se siente más cómodo: el cuento. De modo que reutiliza lo escrito hasta ese momento y crea una serie de cuentos individuales. Esos cuentos son los que comienza a publicar (y, probablemente, continúa escribiendo) a partir de 1915 ya de vuelta en Perú. Es posible que, como sostiene Carlos Arroyo Reyes, por esta época y gracias a sus vínculos con Riva-Agüero, Robles, y a sus lecturas del *Ollantay* y las crónicas, junto con la madurez literaria y personal que va

⁵⁹⁰ “Carta a Enrique Bustamante y Ballivián, José María Eguren, Percy Gibson y Alberto Ibarra”, cit. en Carlos Arroyo Reyes, *Nuestros años diez...*, op. cit., p. 182.

desarrollando, Valdelomar vuelva a pensar en la posibilidad de una novela incaica. Esto no significa, por otra parte, que llegue a empezar a escribirla; como hemos podido comprobar, Valdelomar hablaba constantemente de sus publicaciones: *Intipa-Churinchuna*, *Los hijos del Sol*, *La aldea encantada*, o *La ciudad sentimental* son textos a cuya inminente finalización y publicación alude en ocasiones, pero que nunca vieron la luz.

Lo mismo podría haber pasado con su novela incaica: Valdelomar pudo simplemente volver a pensar en la posibilidad de escribir una novela o, incluso, en la posibilidad de retomar los fragmentos a los que había dado la forma de cuentos y refundirlos en una novela. O tal vez, como sostiene Ricardo Silva-Santisteban, Valdelomar empieza a concebir la novela como el desarrollo de uno de esos cuentos, “El camino hacia el Sol”, y sería a este cuento al que se refería en su carta de 1918, pero no antes. En cualquier caso, es muy posible que la novela incaica fuera una idea global en la que encajaban los “cuentos incaicos” y que, con el tiempo y ante la imposibilidad de alcanzar dicho proyecto, fuera dando a la prensa relatos creados a partir de esos fragmentos, lo que por otro lado explicaría las constantes modificaciones de los textos y los cambios de los títulos.

Podemos secundar esta hipótesis por medio de un análisis de la estructura y contenido de los cuentos, donde se observan las relaciones entre algunos personajes y las conexiones entre un cuento y otro. Para llevar a cabo este análisis resulta indispensable el esquema de ordenación propuesto por Ricardo Silva-Santisteban:

Título del cuento	Época o reinado en que transcurre la acción	
	Mención explícita	Deducida
Los hermanos Ayar	Manco Cápac ⁵⁹¹	
El alma de la quena	Sinchi Roca	
El alfarero		Sinchi Roca
El pastor y el rebaño de nieve	Túpac Yupanqui	
Chaymanta Huayñuy		Huayna Cápac (Túpac Yupanqui)

⁵⁹¹ La historia de los hermanos Ayar aparece en el cuento dentro de la narración que el general Mayta Yupanqui cuenta a su sobrino Quespi Titu, ambos personajes históricos que lucharon contra los españoles en la Conquista. Además, el general cuenta la historia a su sobrino a raíz de ver desfilar a los ejércitos del Inca. Por lo tanto, aunque se narra la fundación del Imperio, el cuento en realidad tiene lugar durante el reinado de Huayna Cápac o incluso ya de Huáscar o Atahualpa.

Los ojos de los reyes	Huayna Cápac (Túpac Yupanqui)	
El cantor errante	Huayna Cápac	
El camino hacia el Sol	Fin del imperio	

Los cuentos de Valdelomar abarcan una serie de reinados de los distintos emperadores incas, habiendo, por cada reinado, varios cuentos. Este hecho bien podría indicar que Valdelomar concibió como proyecto de novela un relato que abarcara todo el Imperio o, al menos diversas etapas. De hecho, existen una serie de relaciones entre los cuentos que vinculan claramente a unos con otros.

En primer lugar, hay cuentos que comparten un mismo protagonista. Ricardo Silva-Santisteban detecta, por ejemplo, que el protagonista de “El alma de la quena” es el mismo músico de “El alfarero”⁵⁹², motivo por el cual coloca este cuento a continuación de aquel. Sin embargo, el protagonista de “El alma de la quena” se llama Yactan-Naj, el tocador de la quena, mientras que el músico que aparece en “El alfarero” se llama Yactan-Nanay, el que toca la antara. No es extraño que Silva-Santisteban identifique a ambos personajes, ya que, de hecho, su comportamiento es el mismo y, cuando Yactan-Nanay se presenta a Apumarcu en “el Alfarero” podemos identificar perfectamente a este personaje con el tocador de la quena del cuento anterior, cuando Apumarcu le pregunta cuál es su aylo y él responde “yo no tengo aylo...” (II, 324), nos está remitiendo directamente a la historia de Yactan-Naj. Podemos llevar esta identificación un paso más allá si nos fijamos en el otro personaje músico: Yactan-Manay, el flautista de “El cantor errante”, un músico melancólico que vaga por el Imperio cantando a su difunta amada. Aunque hemos de tener en cuenta que en “El alma de la quena” sabemos que nos encontramos en el reinado de Sinchi Roca (1230-1260), mientras que “El cantor errante” sucede bajo el gobierno de Huayna Cápac (1493-1525). La similitud entre estos personajes puede apoyar la idea de que la novela y los cuentos fueron en algún momento una misma cosa: uno de los personajes de la novela iba a ser un músico que tocaba una flauta incaica (quena o antara) y sobre el cual Valdelomar llegó a escribir varios fragmentos. Cuando decidió reconvertir estos fragmentos en cuentos individuales, pudo fácilmente cambiar los

⁵⁹² Cfr. Ricardo Silva-Santisteban, “Notas bibliográficas sobre la narrativa”, en Abraham Valdelomar, *Obras completas, op. cit.*, p. 22.

nombres y los instrumentos con la intención de separar de algún modo las identidades de estos personajes. Volveré sobre este asunto más adelante.

“Los ojos de los reyes” y “El cantor errante” también comparten personaje protagonista: el guerrero Chasca. En este caso no hay ninguna duda con respecto a la identificación, no sólo coinciden el nombre y los rasgos del personaje, sino que además la acción de “El cantor errante” tiene lugar inmediatamente después, según Silva-Santisteban, de que Chasca abandone el castillo de Sumaj Mayta en “Los ojos de los reyes”. Sin embargo, es más probable que los acontecimientos de “El cantor errante” ocurran inmediatamente antes que los de “Los ojos de los reyes”, ya que en el primer cuento vemos a Chasca avanzar a prisa hacia un castillo –y sabemos que Mayta Sumaj vive en uno– y explica que debe llegar entrada la noche –sabemos también que en el castillo de Mayta Sumaj va a llevarse a cabo un sacrificio para la Luna que, por tanto, debía tener lugar por la noche–: “Chasca avanzaba silenciosamente por el borde de los sembríos. El cielo principiaba a oscurecer. El Sol habíase dormido sobre el mar lejano, y él debía estar en el castillo entrada la noche” (II, 349).

Podemos deducir de las relaciones trazadas que los cuentos se pueden vincular unos a otros por medio de la identificación de personajes y el momento en que transcurre la acción. Pero además, es posible detectar algunas incoherencias en los relatos que de nuevo nos permiten conectar unos con otros.

En primer lugar nos encontramos con la figura del músico errante en “El alma de la quena”, “El alfarero” y “El cantor errante”, lo que hace que estos cuentos adquieran una estructura similar y continuada. Así, en “El alma de la quena” se nos estaría presentando al personaje que, tras obtener el permiso del Inca, se dedica a vagar por el Imperio, encontrándose en su ruta con otros personajes como Apumarca (“El alfarero”) o el guerrero Chasca (“El cantor errante”); aunque en este último nos encontraríamos con una contradicción, pues sabemos que sucede bajo el reinado de Huayna Cápac (1493-1525) mientras que en “El alma de la quena” el rey es Sinchi Roca (1230-1260). Por lo tanto, sería imposible que se tratara del mismo personaje, a menos que Valdelomar, una vez que convirtió en cuentos aislados los fragmentos escritos, decidiera, además del cambio de nombres, alterar las fechas. En este caso, la colocación de “El alfarero” también entra en conflicto ya que, de la misma manera que

Yactan-Nanay puede ser Yactan-Naj de “El alma de la quena”, podríamos también identificarlo con Yactan-Manay, el cantor errante, y situar la acción de “El alfarero” inmediatamente antes de “El cantor errante” puesto que en “El alfarero” no se indica bajo qué monarca tiene lugar la acción y la identificación de Silva-Santisteban solo obedece a que lo relaciona con el primero en lugar de con el segundo. En cualquier caso, la relación es evidente.

Algo parecido ocurre con “Los ojos de los reyes”. Sabemos que este texto fue publicado por primera vez en 1916 con un primer fragmento que fue omitido después en la segunda publicación, en 1919. Ricardo Silva-Santisteban incluye en su edición de las *Obras completas* de Valdelomar ese fragmento en un “Apéndice a *Los hijos del Sol*”, el cual reproducimos completo, por su importancia en el análisis estructural:

Agonizaba el día. El Sol, circundado de nubes cenicientas, besaba el horizonte. Por el sendero del norte, que en la mañana recorriera, ágil y jovial la comitiva, volvían ahora, taciturnos y graves, con su noble jefe a la cabeza, los soldados de Sumaj Majta. Chasca, desde el mismo peñón que dominaba el río, los vio acercarse. El príncipe descendió de su silla y se acercó al anciano guerrero:

—Sumaj Majta, ¿dónde está el puma que profanó los rebaños del Sol y en cuyo acecho iban tus gloriosas huestes?...

—No lo hemos hallado, Chasca —respondió gravemente el príncipe—. Al penetrar en el bosque, una víbora cruzó ante mí, se deslizó y huyó a la selva. Hice detener mi comitiva, ordené que se hiciera una fogata para cazarla, pero fue inútil. Arde todavía la selva, pero ella no ha sido cogida. Ordené entonces suspender la cacería. Cazamos un cóndor, y lo ofreceré esta noche, en sacrificio sobre la pira.

—¿A quién lo ofreces?

—A Mama Quilla. La Luna está ofendida. Ofreceré el sacrificio en el palacio de Yucay, ante los huillac-umas y los Huminká, es fuerza, pues, general, que asistas al sacrificio...

—Cuando la Luna bese los muros de tu castillo, llegaré Sumaj Majta.

La comitiva se alejó en silencio, solemne, siniestra. Nadie que no fuera el Inca, se habría atrevido a romper la silenciosidad de aquel desfile de guerreros, que, como un ejército de vencidos, se perdía en los caminos oscuros donde la sombra era fría. El temor se reflejaba en los rostros, abría desmesuradamente los ojos, hacía palidecer las teses y hería las pupilas cálidas que avivaba el extraño fulgor de los presentimientos (II, 373-374).

Este episodio narra un encuentro previo entre Sumaj Mayta y Chasca. Aquí nos enteramos de que un puma ha atacado los rebaños del sol por lo que el ejército de Sumaj Mayta ha salido en su busca y, durante la cacería, un mal presagio les ha advertido de que la Luna está enfadada, por lo que deciden cazar un cóndor y ofrecérselo esa noche en sacrificio. Chasca es invitado a asistir al castillo esa noche y

él asegura que irá “cuando la Luna bese los muros de tu castillo”. En el principio de “El cantor errante” vemos a Chasca dirigirse hacia el castillo al que dice que debe llegar “entrada la noche”, lo que implicaría que la acción de “El cantor errante” se sitúa antes de la de “Los ojos de los reyes”, pero después de esta introducción que fue eliminada por Valdelomar. Además, “Los ojos de los reyes” comienza con la llegada de Sumaj Mayta a su castillo, donde se nos dice lo siguiente: “aquel día, después de la siniestra excursión, Sumaj Majta había penetrado mudo, en su castillo” (II, 340). Al leer este cuento, el lector desconoce lo ocurrido, no sabemos a qué se refiere con “siniestra excursión” ni se nos explica por qué se va a realizar el sacrificio. Del mismo modo, la llegada de Chasca es algo esperado y no se nos presenta al general: “de pronto percibió Sumaj el tañer de una pincuyu, flauta de aviso. Era la señal convenida para anunciar a Majta la llegada al castillo del general Chasca, que entró a poco sin ceremonia ostensible, escoltado hasta la sala del noble” (II, 342).

Existe todavía otro detalle que nos hace pensar en la posibilidad de que, al igual que Valdelomar eliminó el principio de “Los ojos de los reyes”, eliminó también otros segmentos que unían los cuentos entre sí. Al principio de “El cantor errante”, vemos cómo Chasca va caminando, al caer la noche, para llegar al castillo de Sumaj:

Como tuviera que saltar muchas vallas, Chasca salió de los sembrados y se internó por un sendero poco traficado; sin embargo, iba encontrándose en el camino con gañanes rezagados que caminaban aprisa, temerosos de llegar a sus terrados demasiado tarde.

Bien pronto tuvo que ocultarse para no encontrarse con un grupo numeroso que comentaba la cacería de Makta Sumac. Los hombres acaloradamente discutían y hablaban sobre los destinos y de los oráculos. Chasca salió cuando hubo pasado el último quechua. (II, 349)

De nuevo topamos aquí con una información incompleta: no entendemos por qué Chasca, anciano guerrero venerado, debe esconderse de unos cuantos hombres que comentan la cacería de por la tarde, y tampoco sabemos al leer este relato a qué cacería se está refiriendo, ya que sólo se habla de ella en el fragmento eliminado. En definitiva, si atendemos al inicio omitido de “Los ojos de los reyes” y a las informaciones que se nos ofrecen en los relatos, apreciamos una clarísima unión entre estos dos cuentos; lo cual apoya la teoría de que Valdelomar dividió en algún momento en fragmentos más reducidos una unidad que concebía como mayor.

Finalmente, además de las relaciones estructurales entre estos relatos, es posible localizar también una serie de alusiones de unos a otros, que de nuevo dan la impresión de que existía una relación entre ellos que en algún momento de la redacción se vio truncada. Así por ejemplo, nos encontramos con algunas incongruencias, como el hecho de que el narrador de “Los ojos de los reyes” nos cuente que al noble Sumaj Majta le gusta escuchar las leyendas de los primeros emperadores:

Más que las leyendas guerreras, gustábanle las sentimentales; se extasiaba su fantasía con aquellos cuentos donde el amor, la sangre y la muerte se fundían en una sola coloración inefable. Hacíase narrar siempre aquella doliente historia de Llajtan Naj, el músico errante, sobre el cual, cada cacicazgo y hasta cada ayllu se había hecho una leyenda. (II, 339)

Este fragmento alude claramente a “El alma de la quena” lo cual no tendría, a primera vista, mayor importancia en el sentido de que podría tratarse de un juego intertextual en el que el autor vincula sus propios relatos. Además, sabemos que “El alma de la quena” tiene lugar muchos años antes que “Los ojos de los reyes” – recordemos que “El alma de la quena” ocurre bajo el reinado de Sinchi Roca (1230-1260) y “Los ojos de los Reyes” durante el de Huayna Capac (1493-1525)– por lo que tiene sentido que de la historia de Yactan-Naj, con el tiempo, se formaran una serie de leyendas. Sin embargo, este razonamiento se tambalea cuando descubrimos, en “El cantor errante” y, por tanto, en la misma época de Sumaj Majta y de Chasta, existe de hecho un cantor errante que parece ser el mismo que aquel de la leyenda. ¿Cómo puede entonces el noble interpretar como una leyenda algo que sigue sucediendo en su propio tiempo? La falta de sentido entre estas informaciones hace pensar, de nuevo, en un cambio *a posteriori* de la fecha y del nombre del músico de “El cantor errante” para separar una serie de episodios que se referían al mismo personaje y quizá al olvido de Valdelomar de omitir la figura de Yactan-Naj como leyenda.

Esta hipótesis se corrobora además por lo que podría considerarse un nuevo “despiste” de Valdelomar. En “El alma de la quena”, cuando Sinchi Roca descubre que el sonido que tanto le gusta procede de una quena, la princesa Chimpuque le contesta:

—Si es un hombre, ha de ser Yactan-Naj, pues él se ha perdido... Kuychi, mi servidora, me ha dicho que Yactan no está en el reino. Dicen los pastores que el

padre Sol lo arrebató de tu imperio para que cantara en sus mansiones. Las blancas mujeres del norte dicen que Mama Quilla lo ha desterrado para que no haga morir a los hombres con sus canciones de dolor. Los pescadores del Lago Sagrado dicen que vaga de noche por la Isla Solitaria; los labriegos cuentan que las aves, envidiosas de su música, le sacaron los ojos, y que ciego cayó al río; los guardias del Amarucancha, dicen que al oír su flauta los siguieron las serpientes y lo devoraron; y los *chasquis* aseguran oír por las noches, en la profundidad de la selva, sus canciones... (II, 320)

En “El cantor errante”, cuando Chasca se encuentra con Yactan-Manay, le dice lo siguiente:

—Hábil artista, el único que ha hecho llorar al Inca, el que sin báculo y sin carga sentóse en el palacio de los hijos del Sol, predilecto de los príncipes, ensueño dulce de las vírgenes del reino, ¿cuándo volviste de tu viaje?... Decían los pastores que el Padre Sol te arrebató de su Imperio para que tocases en sus divinas mansiones. Decían las mujeres del Norte que la Luna te había desterrado, para que no hicieras morir de dolor a los hombres con tu canto... Los pescadores decían que te habían visto vagar de noche en la luz de la Luna; los labriegos, que los pájaros, celosos de tu canto, te habían sacado los ojos; los guardianes de Amarucancha decían que al oír tu música te habían seguido las serpientes y te habían devorado. (II, 351)

El paralelismo entre ambos párrafos es evidente. El músico errante se configura en ambos cuentos como una suerte de figura legendaria e inmortal destinada a vagar eternamente por el mundo entonando su canto. O quizá se trataba en un principio de un mismo personaje que, una vez que Valdelomar decidió separar unos cuentos de otros, cambió de nombre y se reprodujo en distintas ocasiones.

Por último, no podemos dejar de señalar otra alusión que, en este caso, vincula el cuento “Chaymanta Huayñuy” con “Los ojos de los reyes” y con “El cantor errante”. Al acabar su historia, “el hombre maldito” dice a los pastores: “¡Buscad mis ojos, pastores, en la ruta del Inti! Ellos salen cuando la luna ilumina el mundo. Ellos no pueden brillar delante del Sol. Están junto al guerrero Chasca...” (II, 337). Sabemos que “Chaymanta Huayñuy” tiene lugar durante el reinado de Huayna Cápac, aunque seguramente la historia narrada por el protagonista ocurrió durante el anterior reinado, el de Túpac Yupanqui, al igual que sucede en “Los ojos de los reyes”, donde el relato que cuenta Chasca pertenece a su época de juventud y, por tanto, al reinado del Inca anterior (Túpac Yupanqui). No podemos saber, solo por las palabras del ciego,

qué vínculo existía entre éste y Chasca, si es que existía alguno; o qué posición de fama y reconocimiento había alcanzado Chasca para que se le vincule con una obra llevada a cabo por el Sol –el castigo infligido al ciego, el de arrancarle los ojos–. De nuevo, todo lo que podemos deducir son conjeturas que no podemos comprobar pero que sostienen la teoría fundamental aquí presentada: existe una evidente relación estructural y temática entre varios de los cuentos que forman *Los hijos del Sol*.

Puede establecerse entonces un claro vínculo entre cinco de los ocho cuentos: “El alma de la quena”, “El alfarero”, “El cantor errante”, “Los ojos de los reyes” y “Chaymanta huayñuy”. A pesar de ser relatos independientes, muestran sin embargo que pudieron haber estado ensamblados de alguna manera para formar un conjunto mayor, ese conjunto mayor podría ser a lo que Valdelomar se refería como novela.

Quedan, por otro lado, “Los hermanos Ayar”, “El pastor y el rebaño de nieve” y “El camino hacia el Sol”, que no presentan vínculos estructurales ni temáticos con los cinco anteriores ni tampoco entre ellos. Esto implica que pudieron ser concebidos como relatos aislados, o que, si formaron parte de un conjunto mayor, este no ha llegado hasta nosotros.

En cualquier caso, lo que sin duda prueban todos los avatares presentados en cuanto a la composición de los “cuentos incaicos” es que Valdelomar se enfrentó con numerosos problemas, vacilaciones y obstáculos en su redacción. Como hemos visto en el apartado anterior, por estos años se estaba produciendo ese renacimiento del interés por lo incaico, y Valdelomar, siguiendo las ideas de intelectuales de la época como González Prada, buscó revalorizar la antigüedad incaica. Por ello, se decidió a dar voz en su literatura a esa parte fundamental de la historia peruana. Sin embargo, y como hemos visto reconocer al propio autor, Valdelomar no disponía de los conocimientos ni los medios necesarios para llevar a cabo un proyecto de tanta envergadura como lo habría sido una novela incaica.

De hecho, también encaró diversos problemas a la hora de escribir los relatos. Como también hemos planteado, la realidad precolombina no dejaba de ser extraña y poco conocida para Valdelomar, por lo que los “cuentos incaicos” presentan una serie de problemas evidentes, no solo con respecto a su orden y estructura, sino también y sobre todo con respecto a la perspectiva abordada y la imagen que, finalmente, el autor proyecta del Incario. A todo ello vamos a atender en el siguiente apartado.

5.2.4. El incaísmo literario de *Los hijos del Sol*

*Con el llauto en las sienes
cual símbolo de regia potestad;
con vara de oro en la benigna diestra,
el noble Manco va. [...]*

*“Oh, padre-Sol, cumpliendo
tu ineludible, excelsa voluntad,
salí del Lago a recorrer la Tierra
como anuncio de paz.*

*Coge la vara de oro, me dijiste,
y vete el mundo bárbaro a domar;
donde la vara escape de tu diestra,
erige ahí metrópoli imperial”.*

Manuel González Prada

Los “cuentos incaicos” de Valdelomar han sido objeto de las más dispares valoraciones de la crítica a lo largo de los años. Marcel Velázquez Castro sostiene que el volumen *Los hijos del Sol* ha tenido una interpretación empobrecedora por parte de los estudiosos, que han visto estos cuentos bien como “un ejemplo de las limitaciones y los excesos de la prosa modernista”, bien como un “precursor fallido del indigenismo”⁵⁹³. Tal es el caso de Jorge Basadre, quien en 1928, en pleno auge de la corriente indigenista, consideraba que estos cuentos “no son sino un atisbo” con relación al indigenismo⁵⁹⁴. En ese mismo año, Mariátegui se muestra algo más benevolente, aunque también se aproxima a los “cuentos incaicos” desde el punto de vista de su relación con el indigenismo, para concluir que Valdelomar “descubrió, inexperto pero clarividente, la cantera de nuestro pasado autóctono”⁵⁹⁵.

Por otra parte, como decía Velázquez Castro, surge una interpretación que vincula estos cuentos con las limitaciones del modernismo, inaugurada por Luis Fabio Xammar, quien en su pionero estudio *Valdelomar: signo* los consideraba un afán exotista del autor:

⁵⁹³ Marcel Velázquez Castro, “Modernidad, memoria e imaginación en *Los hijos del Sol* de Abraham Valdelomar”, *Ajos&zafiros: revista de literatura*, n.º1, oct. de 1998, p. 19.

⁵⁹⁴ “El cuento indígena es un venero de nuestra literatura [...]. Pero Valdelomar no era el llamado a agotarlo. Las mismas cualidades que elevan el resto de su producción –el espíritu europeizante y, a lo sumo, criollista– son indicios de que no podía captar lo netamente indígena de lo que era por completo extraño y menos lo incaico, más lejano aún. [...] Nada reveló sobre el extinto imperio y sobre la latente psicología indígena” (Jorge Basadre, “Viaje con escalas por la obra de Valdelomar”, art. cit., p. 35).

⁵⁹⁵ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, op. cit., p. 198

Yo creo que el elemento *lejanía* es fundamental en la creación Valdelomariana. En su radiografía psicológica hay dos cuerpos cuya presencia acusa preponderancias insustituibles: el poder evocativo, y la función imaginativa, derivándose hacia el campo de la fantasía. Por eso, no nos extraña ver a Valdelomar, escribiendo en sus comienzos “La ofrenda de Odar”, o leyendas nórdicas, que producían hartazgo para esta sensualidad de lo exótico, que es al mismo tiempo de lo lejano. Cuando Valdelomar, transpone esta etapa de indecisión, y se percata que (sic) su decadentismo literario, no está encaminado a perdurar, *sustituye esta lejanía geográfica, por una lejanía temporal*. Por una devoción hacia un pasado, en el que le placen los elementos puramente espectaculares, que puede encontrar en él⁵⁹⁶.

Asegura además Xammar que Valdelomar aborda la temática incaica con “criterio europeo” y se dedica a “explotar elementos pintorescos y acusadamente sensuales”⁵⁹⁷, y atribuye la génesis de estos cuentos a la impresión que suscitaron en el autor las representaciones del *Ollantay* que por aquellos años tuvieron lugar en Lima. Para Xammar, lo “suntuoso y decorativo” del Imperio Inca eclipsa a aquellos que se aventuran a retratarlo, que se quedan por ello en una visión superficial de su belleza exterior: “Valdelomar –nos dice– no se escapó de esta sugestión, y practica a través de los ocho cuentos de su libro, una verdadera erótica de la vida incaica”⁵⁹⁸. Aldrich recoge esta idea en su estudio de la narrativa breve peruana y sostiene que “the author exploits the picturesque and the exotic in a highly stylized, artificial manner. Whereas Valdelomar’s man of the coast is genuine, his sierra Indian is more properly a fairy tale character”⁵⁹⁹. Una idea similar se desprende de las apreciaciones de Tamayo Vargas, quien considera que “*Los hijos del Sol*, recogen leyendas incaicas, pero tienen un reajuste modernista, un tono artificioso, con preponderación del tinte melancólico. La narración ofrece el espíritu indígena visto de fuera a adentro”⁶⁰⁰.

Es posible observar en estas apreciaciones una vinculación entre la supuesta artificiosidad de los relatos y su carencia de fidelidad histórica. Por un lado se critica el carácter modernista, por otro lado se comparan con la literatura indigenista y, además, se critica, en la representación histórica, la falta de veracidad. Sin embargo, Tamayo Vargas apunta la que será una nueva apreciación de los “cuentos incaicos”,

⁵⁹⁶ Luis Fabio Xammar, *Valdelomar: signo*, op. cit., pp. 67-68.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

⁵⁹⁸ *Ibidem*.

⁵⁹⁹ Earl M. Aldrich Jr., *The Modern Short Story in Perú*, op. cit., p. 38.

⁶⁰⁰ Augusto Tamayo Vargas, “Abraham Valdelomar”, Julio Ortega y Augusto Tamayo Vargas, *Ventura García Calderón; Abraham Valdelomar*, op. cit., p. 40.

cuando asegura que Valdelomar no tiene la intención “simplemente de hacer arqueología literaria, sino de convertir en expresión bella los extraordinarios lienzos de la cultura aborígen en aquello en que están relacionados con una lírica épica de la antigüedad peruana”⁶⁰¹. En términos similares se expresa María Wiese:

Yo no estoy de acuerdo con el autor de *Valdelomar: signo*, cuando presenta a *Los hijos del Sol* sólo como un alarde de técnica literaria, sin hálito vital. Valdelomar, artista que entregaba todo su corazón en su obra, estilista, sí, estilista refinado [...] era profundamente sincero en todo lo que escribía. Él no hizo incaísmo. El (sic) sintió el incaísmo, así como sintió el criollismo, la fiesta de los toros, la música, el mar y el amor. [...] Y sus *Hijos del Sol* rebosan de emoción auténtica porque –sin pretensión de reconstrucción arqueológica, sin alardes de erudición histórica– interpretan la belleza de las antiguas civilizaciones y culturas incas⁶⁰².

Vemos, por tanto, una cierta evolución en las valoraciones de la crítica. Si bien perdura la idea de que estos cuentos, por su escaso valor documental-histórico, no son un gran logro, poco a poco se va reivindicando su calidad literaria. Sin embargo, no es hasta las interpretaciones más recientes que empezamos a ver *Los hijos del Sol* entendidos en su contexto y con relación a la misión que cumplían en el entorno socio-cultural en que nacieron. Y este viraje de la crítica era sin duda necesario, puesto que además enlaza con las primeras opiniones que suscitaron estos relatos entre los contemporáneos de Valdelomar. Para los lectores de la época, los “cuentos incaicos” constituían no sólo un logro estético sino que también cumplían una imprescindible labor cultural y “patriótica”. Así lo manifestó Enrique Castro y Oyanguren en 1920 en su intervención en el homenaje a Valdelomar, cuyos fondos serían destinados a la publicación de *Los hijos del Sol*⁶⁰³:

Pasad la vista por los *Cuentos incaicos*, y percibiréis la grandeza, todavía inexplorada, de esa fuente de arte y emoción. Aún no ha nacido el escritor –y Valdelomar estaba en el camino que iba a conducirlo a la riquísima veta– con suficiente poder de evocación y con la magia de estilo indispensable para despertar de su sueño milenario al genio de los Incas y suscitar en nuestras almas la representación artística de esa raza sufrida y obediente, resignada y melancólica, que dice sus desesperanzas y tristezas en los cantos del *yaraví* y de la *quena*⁶⁰⁴.

⁶⁰¹*Ibidem*.

⁶⁰² María Wiese, “Abraham Valdelomar”, *Hora del hombre*, n.º 49-50, año V, agosto-septiembre, 1947. Reproducido en *Valdelomar. Memoria y leyenda*, op. cit., p. 421.

⁶⁰³ Cfr. Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, op. cit., p. 349.

⁶⁰⁴ “Elogio de Abraham Valdelomar”, art. cit. p. 23.

Y en este sentido, Manuel R. Beltroy, primer editor de *Los hijos del Sol*, veía en la publicación del volumen un deber cumplido “para con el autor y el público”:

Al primero tributamos este póstumo homenaje por artista, por vivificador de las letras patrias y por enamorado de la noble raza indígena, cuerpo y alma del Perú de todos los tiempos; y al segundo, como editores de libros nacionales, entregamos a éste a que anima el alma ancestral de la Nación, espléndida, como cuando bajo sus alas áureas cobijaba a medio Continente⁶⁰⁵.

En el prólogo a la misma edición, Clemente Palma confesaba que “la civilización incaica nunca ejerció sobre mí gran atracción, y que he sido escéptico sobre la posibilidad de hacer obras de arte literario con la vida de nuestros respetables antepasados keshuas y aymaras”⁶⁰⁶ y manifestaba cómo estos cuentos habían despertado su sensibilidad e interés hacia lo incaico:

Sólo desde que he leído a Valdelomar; sólo después de haber escuchado sus conversaciones entusiastas, sus admiraciones desbordantes por la poesía que encierra el alma del indio, sus delicados matices de sentimentalismo, sus heroísmos; sólo después de escuchar unas veces y leer otras las descripciones que Valdelomar hacía de las maravillas espirituales y materiales del pasado incaico, tanto en la acción pública como en la vida privada, es que he comenzado a creer en la posibilidad de que el arte explote bella y noblemente el pasado remoto de nuestra existencia india, puramente india, y que sólo hace falta ingenio capaz de compenetrarse con el alma de la raza⁶⁰⁷.

Es evidente en las palabras de Castro y Oyanguren, Beltroy y Palma la acumulación de prejuicios y lugares comunes en torno a lo incaico y lo indígena –cuya distinción, por otra parte, resulta confusa en la época–. Sin embargo, lo que todos ellos coinciden en señalar es la labor de sensibilización nacional hacia el pasado incaico. Es precisamente esta idea la que vertebra las críticas más recientes en torno a *Los hijos del Sol*, que han tratado de localizar no sólo su valor estético-literario intrínseco, sino también su relevancia en el seno de la sociedad peruana de la época. Relevancia que se materializa en una dignificación del pasado incaico como herencia cultural común a toda la nación y, por tanto, como una vía de definición de la identidad peruana.

⁶⁰⁵ Abraham Valdelomar, *Los hijos del Sol*, op. cit., p. IV.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, p. VI.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, p. VII.

En un apartado anterior hemos esbozado el entorno sociocultural en el que Valdelomar concibe sus “cuentos incaicos” con el objetivo de dar una nueva dimensión interpretativa a estos textos que, como vemos, han sido duramente juzgados por la crítica. Hemos establecido que, más allá del afán preciosista de raigambre modernista por recrear una civilización lejana y exótica, subyace en *Los hijos del Sol* un conflicto entre identidad y alteridad complejo que Valdelomar trataba de resolver.

En primer lugar, conviene tener en cuenta que, como se desprende de los artículos y conferencias del autor comentados más arriba, uno de los motivos principales que llevó a Valdelomar a escribir una serie de relatos de tema incaico fue su deseo de crear una literatura nacional. En su concepción, el Perú en su conjunto era heredero cultural del antiguo imperio y, al crear relatos de temática incaica, estaba tratando de alcanzar aquello que, de alguna manera, unía a todos los peruanos; para ello, trató en estos cuentos una serie de temas en los que cualquiera pudiera verse reflejado. Como plantea Luis Alberto Sánchez,

los indios del Perú, los quechuas son para Valdelomar [...] seres como todos los de la tierra: sumisos y rebeldes, amantes y repulsivos, activos y soñolientos, escépticos y creyentes, altos y bajos, de sierra y costa, viriles y afeminados, altivos y serviles; toda la gama de la humanidad. Sin pretender elaborar filosofía alguna, Valdelomar presenta una sociedad como todas, con dramas como todos, con pasiones como todas, con ideales y frustraciones como todos⁶⁰⁸.

Sin embargo, al tiempo que dota a los incas del antiguo Imperio de pasiones y preocupaciones universales, los ubica en un pasado lejano, desconocido y, en gran medida, exótico. Valdelomar, que se siente, como la mayoría de los intelectuales de su tiempo, extraño ante lo incaico, se encuentra en una tensión constante ante un pasado que concibe como propio y por el que siente verdadera fascinación, pero que le es, a la vez, desconocido. De ahí que no acierte a representar en su literatura al indígena contemporáneo.

Así constatamos que para Valdelomar los incas son “el otro”. Lo mismo le ocurre con el indígena contemporáneo, cuya situación denuncia pero desde un punto de vista a menudo paternalista y asumiendo los prejuicios de la época. De aquí que en numerosas ocasiones, el indígena de su tiempo y el inca del pasado se confundan en

⁶⁰⁸ Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, op. cit., p. 363.

sus artículos, apareciendo como dos realidades que se superponen y se mezclan⁶⁰⁹ porque, para Valdelomar (criollo y costeño), la realidad del indio era la realidad del “otro”. Al mismo tiempo, sin embargo, ese “otro” es concebido como parte fundamental de la nación; y su pasado es también el pasado de todo el país. Todo esto da lugar a las dificultades de escritura en las que va a profundizar este apartado.

El esfuerzo de representación de lo incaico desemboca en estrategias narrativas y descriptivas que no dejan de resultar curiosas. Como señala Marcel Velázquez Castro, en el relato “Los ojos de los reyes” se menciona un pueblo bárbaro que es sometido por los incas y cuyos integrantes aparecen descritos como “blancos, de gran estatura, crueles, fieros, comían carne humana y peces crudos” (II, 343). Como advierte Velázquez Castro, “estamos ante la clásica tipificación del salvaje por Occidente, distorsionada solo por el color /blanco/ explicable por el espacio desde donde se enuncia la alteridad (un sujeto incaico)”⁶¹⁰. Efectivamente, Valdelomar quiere presentar el Imperio Inca como una civilización organizada, justa y con un amplio desarrollo cultural –compartiendo, como ahora veremos, la perspectiva del Inca Garcilaso–, puesto que lo que busca es precisamente la revalorización de esa herencia. Como estrategia para plantear ese desarrollo cultural incaico, toma una perspectiva occidental y se la adjudica a los incas, alterando así el discurso prototípico de algunas crónicas de Indias, que se referían en términos semejantes a

⁶⁰⁹ Así puede apreciarse en numerosas ocasiones. Por ejemplo, en el “Discurso de recepción a los señores Guevara Ochoa y Luis E. Valcárcel de la Universidad del Cuzco”, donde se dirige a los estudiantes llegados de la universidad de Cuzco en los siguientes términos: “hermosa es vuestra odisea. La Naturaleza os enseñó a defenderos en el corazón de las montañas. La rudeza de los elementos os enseñó a no temer a los hombres y los libros os enseñaron a respetar los derechos y a no aceptar las tiranías. Y no podíais aceptarlas, porque vuestro espíritu ha vivido al calor de las leyendas heroicas, en el propio trono donde el Sol, señor del mundo, era el padre de la raza y los hijos de una tradición imperialicia no podía rendir vasallaje a nadie en este siglo, en esta hora y en este pueblo que revive”. (I, 295).

Del mismo modo, en “Ideales nacionales” se refiere a los indígenas de la sierra de la siguiente manera: “¿Y la vida de nuestra serranía? Qué hermoso sería pintar a nuestros indios, a nuestros tristes y trágicos indios que sobre los yermos de nuestra puna, bajo los cielos claros y límpidos apacientan sus rebaños, mientras la quena derrama su tristeza sobre la tierra verde y monótona” (vol. IV, p. 441). Para Carlos Arroyo, estas palabras reflejan que “ya en los tramos finales de su periplo por el sur del Perú, Valdelomar descubrió una veta artística que también podía servir de base para hacer ‘obra nacional’, pero que, desgraciadamente, debido a los pocos meses de vida que le quedaban, no tuvo tiempo de explotar: la vida del indio contemporáneo” (“Abraham Valdelomar en clave indigenista”, Wayra, año 1, 2005, p. 27). Sin embargo, este último párrafo refleja más bien a los indios de la sierra dibujados con los mismos rasgos con que describe a algunos de los personajes de los “cuentos incaicos”, como por ejemplo Yactan-Naj en “El alma de la quena”.

⁶¹⁰ Marcel Velázquez Castro, “Modernidad, memoria e imaginación...”, art. cit., p.23.

los pobladores originarios del continente. Esta “occidentalización” del sujeto incaico es una muestra evidente del conflicto que para Valdelomar supone la representación del mundo precolombino.

Sin embargo, esta concepción de lo incaico no es original sino que es heredera en gran medida de la visión garcilasiana del Incanato. Como explicaba Julio Ortega en su clásico estudio *La cultura peruana. Experiencia y conciencia*, “la mentalidad renacentista del Inca dividió los tiempos en una edad salvaje y en otra incaica, civilizadora. Esta es una de las convicciones que justamente suscita su visión utópica”⁶¹¹. Visión utópica que se materializa en el “mito del buen gobierno”, que propone a los Incas como un pueblo justo y avanzado cuyo objetivo era civilizar a los pueblos bárbaros, “no en vano los incas plantean sus conquistas desde la paz, proponiendo su civilización y su orden social”⁶¹². Y en este sentido, como sostiene Carlos Arroyo,

Valdelomar descartó deliberadamente los hechos y acontecimientos de la vida del Tahuantinsuyo que podían obligarlo a hacer algún tipo de ‘reconstrucción histórica’, y, como buen decadentista que era, privilegió todas esas ‘cosas inefables e infinitas’ (el mar, el crepúsculo, la fe y, sobre todo, la muerte)⁶¹³ que, de una u otra forma, encajaban perfectamente con su afán de cultivar un tipo de incaísmo que se afincaba básicamente en los terrenos de la creación, la fantasía y la poesía⁶¹⁴.

Un buen ejemplo de esta visión utópica del Incario nos lo proporciona el primero de los relatos, “Los hermanos Ayar”, en el cual se pone de manifiesto la idea garcilasiana de la labor civilizadora, pacífica y justa, que sentaría las bases del futuro Imperio. En el relato se narra la llegada al mundo de las cuatro parejas de hermanos, liderados por Ayar Manco (que se convertirá después en el primer Inca, Manco Cápac), enviados por el Sol a la tierra para someter a los pueblos y fundar su imperio. En su peregrinación en busca de un lugar propicio para el asentamiento, allá donde se hundiera la vara de oro entregada por el Sol a Manco Cápac, la comitiva liderada por

⁶¹¹ Julio Ortega, *La cultura peruana. Experiencia y conciencia*, op. cit., p. 15.

⁶¹² *Ibidem*.

⁶¹³ Está aludiendo aquí al encabezamiento de “El camino hacia el Sol”, que rezaba lo siguiente: “se ve al final de esta leyenda enseñorear sobre las momias sepultas la serenidad; e intervienen en su desarrollo cosas inefables e infinitas: la Fe, el Amor, el Mar, el Crepúsculo y la Muerte, dueña y señora de todo lo que existe y anima” (II, 354).

⁶¹⁴ Carlos Arroyo Reyes, “Decadentismo y autoctonismo en los ‘cuentos incaicos’ de Abraham Valdelomar”, *Wayna*, año I, n.º 2, 2005, p. 33.

los hermanos se topa con un pueblo salvaje y bárbaro que está celebrando un banquete caníbal. Manco Cápac rechaza el empleo de la fuerza y se dirige a los bárbaros con estas palabras:

¿Por qué matáis?... Yo no os haré daño. Yo puedo mataros a todos, puedo echar hacia vosotros los pumas, y puedo daros de cebo a mis cóndores... pero vosotros sois mis hermanos, porque yo soy hijo del Sol que es el Padre del Mundo... Seguidme, o moriréis... yo os defenderé porque sois mis hermanos, pero os mataré si sois mis enemigos... (II, 312)

Podemos observar que los pueblos preincaicos aparecen con las mismas características que en “Los ojos de los reyes”: bárbaros, incivilizados y caníbales. Y vemos además la actitud de Manco Cápac, que prefiere una conquista pacífica. Esta visión del Imperio Inca es claramente heredera de los planteamientos de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso y pone de manifiesto un aspecto de los “cuentos incaicos” de Valdelomar que ha permanecido ignorado por la crítica durante muchos años, incluso a pesar de que el propio Beltroy llamaba la atención sobre ello en su edición: el hecho de que Valdelomar leyó a los cronistas de Indias y se documentó para construir algunos de sus relatos⁶¹⁵. Para Carlos Arroyo, fue fundamentalmente su trabajo como secretario de José de la Riva-Agüero lo que le incitó a leer, además de los *Comentarios reales*, otras crónicas como las de Pedro Cieza de León, Pedro Pizarro, Cristóbal de Molina, Juan Polo de Ondegardo o Antonio de la Calancha⁶¹⁶. Sin embargo es más que probable que Valdelomar ya se hubiera interesado antes por la lectura de los textos cronísticos, como lo muestran sus palabras en la carta a su hermana Jesús durante su viaje hacia el norte de América, donde podemos apreciar los conocimientos que Valdelomar tenía de las crónicas ya en 1913:

Desembarqué en una lancha automóvil y veloz, más o menos por el mismo sitio donde Blasco Núñez de Balboa, hace siglos, metiérase vestido, mojando sus

⁶¹⁵ “[Valdelomar] escribió, en el decurso de los años, una serie de cuentos poemáticos, basados los unos en las gestas tradicionales de los Incas, que traen los citados Cronistas, y los otros, fruto enteramente original de su artístico talento” (Manuel R. Beltroy, “Advertencia editorial”, *Los hijos del Sol*, op. cit., p. II). En el artículo “El mito de ‘Los hermanos Ayar’: de las crónicas de Indias a los cuentos incaicos de Abraham Valdelomar”, desarrollamos con mayor amplitud la labor documental que Valdelomar llevó a cabo para escribir estos cuentos (*Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, José Carlos Rovira y Eva Valero Juan (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2013, pp. 237-252).

⁶¹⁶ Cfr. Carlos Arroyo Reyes, *El incaísmo peruano. El caso de Augusto Aguirre Morales*, Lima, Mosca Azul editores, 1995, p. 57.

calzas, mar adentro, con el estandarte de Castilla. No había allí españoles, ni recuerdo de Guzmanes, Alvarados ni Pedrarias [...].

En estos parajes llenos de mosquitos, enfermedades mortales, profundos bosques, selvas impenetrables, indios feroces de envenenadas flechas, lluvias y tempestades, *de que nos hablan los cronistas*, solo encontré deliciosos paisajes⁶¹⁷.

Es cierto que este viaje lo realizó Valdelomar en compañía de Riva-Agüero, y que bien podría ser que estas líneas se las inspirara a Valdelomar alguna conversación sobre el descubrimiento del Pacífico por Núñez de Balboa. Pero lo que parece claro es que Valdelomar manifestó desde bien temprano un interés por todo lo que tuviera que ver con el pasado precolombino. A pesar de ello, Valdelomar “no se enfrasca en largos y sesudos estudios sobre la historia de los incas. Le interesa sobre todo, como ya se ha visto, obras como las *Azucenas Quechuas* de Vienrich. Otro tanto puede decirse de sus ulteriores lecturas del *Ollantay*”⁶¹⁸. Recordemos que Valdelomar y los “Colónidas” en general abogaban por un arte alejado del academicismo y la erudición. En el caso de los “cuentos incaicos”, esto implicaba dejar de lado la meticulosidad histórica para interesarse por la dimensión cultural y mítica del Imperio Inca:

En una época en la que aún se sentían los hervores del modernismo y estaba de moda el exotismo a lo Gustave Flaubert o a lo Pierre Louys, Valdelomar se planteó un objetivo más acorde con su tiempo pero no por ello menos importante, como era embellecer la vida del imperio incaico, presentarla con relieves y colores semejantes a los de su alfarería, para que así pudiese rivalizar con la amenidad y la policromía de la narrativa de Louys o Flaubert sobre las antiguas civilizaciones de Bizancio, la Baja Atenas y Cartago⁶¹⁹.

En efecto, como lo prueba el ejemplo de “Los hermanos Ayar”, incluso cuando lleva a cabo una labor documental cuidadosa, no se centra en datos cuya veracidad sea comprobable históricamente, sino que busca dar vida a una leyenda, reconstruir literariamente la fundación mítica del Imperio Inca.

En cualquier caso, ya sea acudiendo a una fuente documental o creando una anécdota imaginaria, Valdelomar sigue enfrentándose al problema de cómo narrar lo

⁶¹⁷ Carta a “Jesús Valdelomar” (Roma, 15 de agosto de 1913), *Epistolario...*, *op. cit.*, pp. 78-79. La cursiva es mía.

⁶¹⁸ Carlos Arroyo Reyes, *El incaísmo peruano...*, *op. cit.*, p. 57.

⁶¹⁹ Carlos Arroyo Reyes, “Decadentismo y autoctonismo en los ‘cuentos incaicos’ de Abraham Valdelomar”, *art. cit.*, pp. 31-32.

incaico. Y para ello recurre, como han expuesto en numerosas ocasiones los críticos, a las técnicas y estrategias que le proporciona el modernismo hispanoamericano y diversos textos de raigambre exotista del fin de siglo europeo. Sin embargo, esta estética de cuño modernista ha sido interpretada de forma negativa por la crítica literaria. Sirvan como ejemplo las palabras de Phyllis Rodríguez-Peralta, quien sostiene que “it seems to have been a sense of beauty and fascination with the past that lead Valdelomar into this Incaic sphere rather than any realization of its significance”⁶²⁰. Helmut Scheben avanza un paso más en esta línea, cuando se plantea que precisamente por ser el modernismo, en esencia, un movimiento poético, no permite una descripción realista:

Der Modernismus ist in seinem poetologischen Prinzip nicht deskriptiv-realistisch. Daher das prekäre Ergebnis der “cuentos incaicos”.

Valdelomar recurriert auf ein vorfabriziertes Vokabular modernistischer Konfektion. Daß diese [...] Sprache nicht zur Darstellung einer historischen Situation, se diese vergangen oder gegenwärtig, geeinet sein kann, liegt auf der Hand⁶²¹.

Más acertada es la apreciación de Marcel Velázquez Castro quien, en su análisis de “Los ojos de los reyes” estudia lo que él denomina “aporías del lenguaje”, que pueden perfectamente ser extrapoladas al resto de los cuentos de esta serie. El crítico considera que más allá del empleo de ciertas técnicas modernistas –como dotar a su prosa de ritmo y musicalidad, plasticidad y cromatismo, neologismos y términos que se revisten de carácter simbólico⁶²²–, Valdelomar hace un esfuerzo por alcanzar verosimilitud en el plano lingüístico:

El habla del narrador principal no contrasta con el habla de los personajes representados, en ambos casos la construcción sintáctica es la misma y se pretende lograr la verosimilitud del mundo representado a través de la mera inserción de vocablos quechuas. Consideramos que el objetivo del autor implícito falla porque no es absolutamente coherente con sus procedimientos y es consciente de la naturaleza del receptor no familiarizado con la cultura incaica⁶²³.

⁶²⁰ “Abraham Valdelomar, a transitorial modernist”, art. cit., p. 29.

⁶²¹ Helmut Scheben, *Die Krise des Modernismus in Perugesellschaftliche Aspekte in der Prosa Abraham Valdelomars*, Frankfurt, Peter D. Lang, 1980, p. 112. (El modernismo no es, por su naturaleza poética, ni descriptivo ni realista. De ahí el precario resultado de los “cuentos incaicos”. Valdelomar recurre a un vocabulario prefabricado de confección modernista. Es obvio que este lenguaje no sirve para la representación de acontecimientos históricos, ya sean estos en el pasado o en el presente).

⁶²² Cfr. Marcel Velázquez Castro, “Modernidad, memoria e imaginación...”, art. cit., p. 21.

⁶²³ *Ibidem*, p. 20.

En efecto, como observa este crítico, se producen a menudo contradicciones cuando el narrador no puede reprimir la necesidad de explicar el significado de determinados vocablos quechuas, que intuye que el lector desconoce. Así por ejemplo, nos especificará que Manco Capac lleva “en la izquierda el indi, el pájaro sagrado” (II, 307), o que “la cantuta, flor del Inca, ofrecía la púrpura de sus pétalos” (II, 341). Es verdad que a veces Valdelomar logra presentar descripciones que se sumergen magistralmente en el mundo representado, aunque entonces opta por ofrecer, al final del relato, un glosario en el que explica algunos de los términos que pueden representar dificultad para los lectores:

El Inca, en la terraza, vio caer el Sol, en la paz de la tarde, oyendo la misma melodía que escuchara en el camino la víspera. Había hecho detener su comitiva. Los arabecus interrogaron con las flautas, los naupachiskas se internaron en el valle, pero el Inca no supo si aquella música dolorosa y extraña, era de un hombre o de un ave. (II, 318)

Como cabría esperar, este conflicto trasciende el plano del lenguaje y alcanza también a la propia naturaleza de referente. Es decir, en ocasiones los términos empleados por Valdelomar adquieren cierta ambigüedad y la descripción del Imperio Incaico se contamina de referentes occidentales. Así ocurre, por ejemplo, en la siguiente descripción del Cuzco, donde junto a la Intipampa o plaza central de la ciudad aparecen “cuarteles”, “hospicios” o “los palacios de los nobles”, categorías todas ellas más propias del Medievo europeo que de la organización incaica:

Delante se distinguía la Intipampa rodeada de los palacios de los nobles, y junto a la Gran Plaza, y frente al Amarucancha, el templo de las acllas elevaba sus herméticos muros de piedra. A la derecha, rodeando la plaza del Contisuyu, se hallaban las *cárceles* detrás del río; y antes de él, a poniente, los canchones reales; al lado opuesto *estaban los cuarteles, los hospicios, los bramaderos para las bestias indómitas y algunos palacios de los nobles*. Y más allá de las murallas, el valle fértil dormía bajo el cielo tranquilo de esa noche azul, mientras la Luna dejaba caer sus rayos misteriosamente y una brisa perfumada ascendía hasta ella desde la tierra silenciosa. Grave, sentóse el Inca sobre su trono de palma negra incrustado en oro. (II, 319. La cursiva es mía)

Del mismo modo, en “Los ojos de los reyes”, nos encontramos con que el Inca, Majta Sumaj vive en un “castillo” que “se elevaba sobre un montículo, a unos pasos del río” (II, 339). Se trata, en definitiva, de cuestiones lingüísticas que afectan a la

representación del universo incaico, y que fluctúan entre realizaciones como las precedentes, contaminadas de categorías occidentales y otras que consiguen captar, de forma más afortunada, el ambiente inca que Valdelomar pretende retratar.

En “El camino hacia el Sol” se nos presenta un protagonista colectivo, todo el pueblo del Sol, representado por una sola ciudad, cuya organización podemos percibir claramente a medida que avanza el relato. Valdelomar incluye todas las capas sociales: los *huamink’a* (guerreros veteranos famosos), los *tuicuiricuc* (delegados del Inca que recorrían el Imperio fiscalizando para avisar al monarca), los *chasqui* (mensajeros), el *curaca* (cacique, jefe de la ciudad), las *mamacunas* (sacerdotisas), los *camayoj* (jefes de grupos), las *vírgenes*, los *amautas*, los *sacerdotes* y, finalmente, el pueblo. El orden jerárquico es respetado en todo el relato, donde vemos a los miembros de cada estamento realizar las labores que les son propias. Metaforiza Valdelomar la estructura social en la fila que forman los habitantes de la ciudad al salir en busca del reino del Sol: “iba a la cabeza el Curaca, con su silla de palma negra, en hombros de doce soldados. Detrás iban los sacerdotes y las vírgenes del Sol, las mamacunas y los guerreros. Después, los distintos linajes, precedidos de sus camayoj” (II, 359).

Por contraste, encontramos en los relatos incongruencias como el hecho de que Manco Capac decida establecer, en el cerro donde su hermano Ayar Uchu pierde la vida, la “orden del Guarachico”, proclamando que “sobre este cerro se establecerá la orden de Guarachico para todos los de nuestra sangre, y ninguno podrá ser heredero del trono si no se ordena en el cerro junto a tu cuerpo” (II, 315). Todo esto remite más a las novelas de caballerías que a las categorías de nobleza del Imperio Inca.

Este trasvase de categorías occidentales al mundo incaico se aprecia también en los aspectos relacionados con la religión. Es evidente que Valdelomar había leído sobre ritos y costumbres religiosas del Incanato, como lo demuestra, por ejemplo, en “El pastor y el rebaño de nieve”, donde nos presenta una historia de amor, celos, y pasiones prohibidas inmersa en la cosmogonía incaica. Las supersticiones, el carácter sagrado de las vírgenes del Sol o el honor de ser nombrado pastor de los rebaños del Sol, recrean una historia donde las pasiones humanas universales se ven constreñidas por las tensiones y costumbres propias de las coordenadas culturales del mundo incaico.

De la misma manera, en “Los ojos de los reyes” la historia principal, que es en realidad un relato del general Chasca sobre un episodio de su pasado, está enmarcada en la visita de este al palacio de Sumaj Mayta, donde va a celebrarse un sacrificio ritual a la Luna. Sin embargo, lo fundamental de este cuento es la historia de amor del general, por lo que todo lo referente al palacio de Sumaj Mayta y al sacrificio aparece configurado como un marco externo. Valdelomar sabe que las descripciones del palacio, la preparación para el rito y los atavíos de los sacerdotes causan al lector la misma extrañeza y curiosidad que la historia de Chasca. No obstante, decide presentar toda esa primera parte como si estuviera hablando de una serie de hechos cotidianos. Describe ampliamente lo que ocurre alrededor de los personajes y su historia, pero no ofrece detalles sobre el ritual y las oraciones, ellos están ahí simplemente porque estamos en el mundo inca y es una escena cotidiana y habitual:

Quando Sumaj entró a su castillo, hubo inusitada agitación entre sus siervos. Se hizo llamar al Huillac Uma, y el cóndor del sacrificio pasó entre los corredores, en los brazos de cuatro pares de huminkas, hacia la primera sala donde se quemaron, para perfumar sus alas, polvos penetrantes y resinas de árboles aromáticos. Había entrado la noche. Sumaj quiso ostentar todas sus insignias y trofeos. Era preciso desagraciar a la Luna, por ser la época de las sequías y podían perderse las cosechas y helarse los sembríos. Trajéronse hierbas olorosas de los jardines del castillo para cubrir con ellas las escalinatas y los lugares de paso para los sacerdotes y los guerreros. (II, 340)

El retrato más logrado es el de los relatos que abren y cierran la serie. En “Los hermanos Ayar”, el Sol está constantemente en las conversaciones de los cuatro hermanos y su presencia se percibe como guía y motor del desarrollo de toda la trama. Por el contrario, el Sol de “El camino hacia el Sol”, es un dios ausente; presente también en los diálogos y el pensamiento de su pueblo que, ante la llegada del invasor español y la caída del Inca, acude a reunirse con él en su reino. Sin embargo, y a pesar de la fe incondicional que los incas le profesan, la presencia del Sol se percibe cada vez más lejana y menos atenta a las necesidades de su pueblo. La ausencia se hace patente a medida que avanza el relato, hasta que los propios amautas tienen que admitir que el Sol los ha olvidado y abandonado.

En realidad, en las representaciones del Sol asistimos a un concepto de deidad que también muestra el evidente trasvase de conceptos occidentales puesto que, en

algunos momentos, se acerca mucho a la concepción judeo-cristiana. En “Los hermanos Ayar”, aparece con fuerza la noción de “pueblo elegido”:

Bajó hasta la tierra el Padre de la Raza y queriendo hacer bien a los hombres, le dijo:

—Ve por el mundo, *mi hijo predilecto*, y lleva el ave sagrada y el báculo de oro: con él irás hincando la tierra y en el punto donde el báculo se hunda, allí fundarás mi Imperio, porque ese será *mi pueblo elegido*. Yo velaré tu destino. Mis rayos iluminarán tus pasos, mi calor te infundirá vida en los fríos inexorables, y cuando sientas el cansancio de tu peregrinación, descansa que yo me ocultaré para darte sombra al cuerpo y paz al espíritu. (II, 307. La cursiva es mía)

Y no es difícil detectar un paralelismo claro entre la figura de Manco Capac y la del propio Jesucristo cuando, como veíamos en el fragmento citado anteriormente, este intenta convencer a las tribus que van encontrando de que abandonen sus modos bárbaros y se unan a los que sirven y obedecen al padre Sol⁶²⁴. De hecho, Manco Capac, al dirigirse a estos salvajes, los denomina sus “hermanos”.

Del mismo modo, en “El camino hacia el Sol” se alude a una suerte de paraíso donde reencontrarse con los antepasados que remite directamente al concepto occidental del Paraíso, de una vida después de la muerte, totalmente extraño a la cosmogonía incaica. Y resultan sintomáticas las palabras con las que los últimos incas libres se dirigen a su dios: “¡Padre! ¡Padre! ¡Padre!... ¡No abandones a tu pueblo!... ¡Padre, dinos el camino de tu reino maravilloso!” (II, 364).

Al igual que la organización social incaica remite a las categorías sociales del Medievo occidental, y los conceptos religiosos se tiñen de concepciones judeocristianas, también el arte es entendido desde un punto de vista que se aleja de

⁶²⁴ Una vez más, es claramente apreciable en las concepciones de Valdelomar en torno al mundo incaico la influencia del Inca Garcilaso, que en el capítulo XV del libro primero de su obra, “El origen de los Incas Reyes del Perú”, se expresaba con estas palabras: “viviendo o muriendo aquellas gentes de la manera que hemos visto, permitió Dios Nuestro Señor que de ellos mismos saliese un lucero del alba que en aquellas oscurísimas tinieblas les diese alguna noticia de la ley natural y de la urbanidad y respetos que los hombres debían tenerse unos a otros, y que los descendientes de aquél, procediendo de bien en mejor cultivasen aquellas fieras y las convirtiesen en hombres, haciéndoles capaces de razón y de cualquiera buena doctrina, para que cuando ese mismo Dios, sol de justicia, tuviese por bien de enviar la luz de sus divinos rayos a aquellos idólatras, los hallase, no tan salvajes, sino más dóciles para recibir la fe católica y la enseñanza y doctrina de nuestra Santa Madre Iglesia Romana, como después acá lo han recibido, según se verá lo uno y lo otro en el discurso de esta historia; que por experiencia muy clara se ha notado cuánto más prontos y ágiles estaban para recibir el Evangelio los indios que los Reyes Incas sujetaron, gobernaron y enseñaron” (*Comentarios Reales de los Incas*, prólogo, edición y cronología de Aurelio Miró Quesada, t. I, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1976, p. 36).

lo incaico y penetra, en este caso, en la propia concepción del arte y el artística que poseía y defendía Valdelomar.

Ya hemos precisado el interés por el arte precolombino que surgió en el mundo cultural peruano de las primeras décadas del siglo XX, y que se manifestó en una recuperación del lo incaico en diversas disciplinas artísticas. Hemos visto también la atención de Valdelomar a estas recuperaciones y su deseo de incorporarlas también al ámbito literario, como vía para alcanzar una expresión nacional. En este sentido, Valdelomar afirmaba que el arte más propio y genuino de los incas era la música: “Oriente inmortaliza sus civilizaciones en poemas legendarios y monumentos colosales, en los mármoles armoniosos vive el espíritu de la raza griega; en Roma fue el músculo y la ley; en el Perú fue la música” (I, 288).

No es de extrañar entonces que algunos de los “cuentos incaicos” estén dedicados al arte (especialmente la música), a la vida del artista y al concepto del arte en general. Así ocurre en “El alma de la quena”, “El alfarero” y “El cantor errante”, protagonizados por artistas. Sin embargo, como observa Carlos Arroyo, los personajes de estos relatos son “seres con ‘alma de fin de siglo’ vestidos con arreos incaicos”⁶²⁵, que se hacen eco de las concepciones del propio autor. Pero no se trata simplemente de personajes que representan, en mayor o menor medida, un *alter ego* de Valdelomar, sino que estos cuentos tienen en realidad mucha relación con el modo en que la vida cultural peruana estaba insertándose por aquellos años en los nuevos parámetros de la modernidad. En este sentido, como explica Velázquez Castro:

En *Los hijos del Sol* se encuentran cuentos que constituyen una de las primeras construcciones textuales del artista moderno en el Perú y una indagación indirecta sobre el sentido del arte y la literatura en una sociedad desequilibrada porque se habían perdido los valores que garantizaban la autoridad social de la escritura⁶²⁶.

Esta apreciación conduce a un aspecto que ya hemos tratado en este trabajo: el ingreso de Perú en la modernidad y las transformaciones que dicho ingreso implicó. Entre las alteraciones que experimentó la sociedad peruana –y, en general, latinoamericana– de aquellos años, se encuentra el cambio en el rol del artista que, como explicaba Ángel Rama en su estudio sobre Darío y el modernismo, abandonó

⁶²⁵ Carlos Arroyo Reyes, “Decadentismo y autoctonismo...”, art. cit., p. 36.

⁶²⁶ Marcel Velázquez Castro, “Modernidad, memoria e imaginación...”, art. cit., p. 24.

por aquellos años la política y las funciones educativas e ideológicas, es decir, “la multiplicidad de funciones que justificaban y explicaban, más allá de la excelencia artística posible de sus obras, su lugar en la vida social y su papel histórico dentro de una determinada comunidad tradicional”⁶²⁷. Esta nueva sociedad “le está exigiendo al poeta que redefina su función y establezca su nuevo campo de acción”⁶²⁸.

Como hemos visto en el primer capítulo, los escritores localizaron a menudo su lugar en el periodismo, que consideraban una actividad no artística, un oficio que con frecuencia suponía una carga, puesto que impedía dedicar el tiempo necesario a la creación artística⁶²⁹. En este ambiente, los artistas se sentían desplazados, marginados en una sociedad burguesa que no les comprendía. Y esta es ni más ni menos la situación que presenta Valdelomar en el relato “El alma de la quena” cuando el Inca Sinchi Roca, impresionado por su música, le promete a Yactan-Naj una vida de lujos y riquezas si se queda a vivir en su palacio y a tocar para él. El músico rechaza la oferta, prefiere vagar como un mendigo por los territorios del Imperio, para poder convivir a solas con su dolor y así alcanzar la belleza verdadera en sus creaciones. Es decir, Valdelomar está planteando la separación entre el interés material o económico y la vida del artista:

¡Padre mío, padre mío! ¡Déjame vagar por el mundo! Yo cantaré canciones al Inti en tu nombre. En los árboles más gruesos grabaré tus insignias y en las piedras más enhiestas pondré tus colores. Cazaré murciélagos para tu manto imperial, enseñaré a decir tu nombre y a repetir tus hechos a los huacamayos, a los kalla y a los uritu, y ellos esparcirán tus hechos en la espesura de la selva donde no se oye la voz de tus arabecus, al amanecer de cada día, cuando el Sol tu padre, asome... ¡Pero déjame marchar! Si me quedara en tu castillo mis canciones no te gustarían y mis notas de dolor no te llegarían al alma. ¿Quieres que sea feliz y que mi quena lllore? No me des fiestas, ni riquezas, ni siervos, ni palacios. El dolor no se hace. El dolor es. No se llora para divertir a los otros. (II, 321)

Por otro lado, como planteaba Rama, “muchos asumen la mirada congeladora que les dirige la sociedad como único medio de recuperar una cierta jerarquía de signo contrario, y son decadentes, borrachos, sucios, asociales, improductivos, en el sentido que el medio confiere a la palabra”⁶³⁰. El propio Valdelomar hizo gala en

⁶²⁷ Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas/Barcelona, Alfadil Ediciones, C.A., 1985, p. 45.

⁶²⁸ *Ibidem*, p. 46.

⁶²⁹ Cfr. Ángeles Mateo, “Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica...”, art. cit., p. 16.

⁶³⁰ Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, op. cit., p. 59.

numerosas ocasiones de actitudes como estas. Eran de sobra conocidas por sus contemporáneos su afición a las drogas, el alcohol, sus frecuentes visitas a los fumaderos de opio además de la ya de sobra comentada pose extravagante del autor, quien, no obstante, manifestaba constantemente sentirse solo e incomprendido por quienes le rodeaban, como muestra, no sin cierta ironía, en la “Carta abierta” a don Alberto G. Segúin:

Al enumerar Ud. en su precioso artículo las razones de esta antipatía, habla usted de mis poses, de mis vestidos extravagantes, de mis actitudes cándidas, de mis frases tontas, de que me beso las manos; ¡ya yo he explicado en un artículo el *porqué* de estas cosas! Sin embargo, amigo mío, pocas almas habrá más atormentadas, pocos espíritus mas adoloridos; pocos corazones más llenos de heridas, pocas vidas más trágicas, que la de este pobre niño que dispara su angustia con zafiros, su honda tristeza con “esclavas” y su tragedia perpetua con chalecos ribeteados. Tanto es verdad que soy un espíritu lacerado y tormentoso, que los que, como usted, llegan a tratarme, concluyeron por quererme y respetar mi dolor⁶³¹.

El espíritu atormentado y el dolor, casi congénito, aparecen como los catalizadores de la creación y el artista es, por definición, un ser solitario que, hundido en su dolor, rescata la belleza. Por eso Yaktan-Naj vaga en soledad por el Tawantinsuyo, y por eso también el escultor protagonista de “El alfarero” permanece aislado del resto del ayllu:

Vivía fuera de la ciudad en una cabaña. Los camayoc habían acordado no ocuparse de él y dejarlo hacer su voluntad inofensiva para el orden de imperio. De vez en cuando encargábanle un trabajo o él mismo lo ofrecía de grado para el Inca o para el servicio del Sol. Las gentes del pueblo lo tenían por loco. Su familia no lo veía y él huía de todo trato. Trabajaba febrilmente. Veíasele a veces largas horas contemplando el cielo. (II, 323)

No es casual que Valdelomar se refiera a la actividad del alfarero como “inofensiva para el imperio”, pues con ese sintagma remite a esa separación entre la sociedad moderna y la labor creadora a la que aludíamos antes. Además, el aislamiento está directamente vinculado con lo que Marcel Velázquez entiende como un segundo nivel de la autonomía del artista: “una mirada interior en busca de la inspiración creadora”⁶³². Por este motivo, Yacktan-Naj en “El alma de la quena”

⁶³¹ *Epistolario...*, op. cit., p. 212.

⁶³² Marcel Velázquez Castro, “Modernidad, memoria e imaginación...”, art cit., p. 25.

necesitaba estar a solas con su dolor, que además permite a Valdelomar vincular directamente arte y naturaleza:

La pena está en la luz de la luna, en la sombra de las frondas, en el silencio de la Naturaleza... En lo gris de las nubes que se juntan y opacan; en las cimas, cuando llueve, allí está el Dolor. En el viento frío, que sopla en la tempestad, en el retumbar del trueno, en la lluvia incesante y torrencial, en la blanca nieve sagrada, en el río que rompe el lecho y enrojece el agua con la arcilla, en el rayo, allí vive el dolor. Nada de eso hay en tus jardines, Pachacamac. El dolor es inmenso como el mar, orgulloso como el cóndor, multicolor como el bosque. Tú no conoces el dolor... déjame, pues salir, Hijo del Sol, Poderoso Viracocha, no me arrebatas lo único que me queda en la tierra, mi tristeza; no desencantes mi quena, no deshagas mi vida... (II, 321)

La identificación entre arte y naturaleza está en el seno de la concepción estética de Valdelomar, y es llevada a su punto álgido en “El alfarero”, donde Apumarca, el protagonista, muere víctima de su propia obsesión por retratar la naturaleza cuando, en busca del pigmento que le proporcione el color adecuado, termina por utilizar su propia sangre, y como consecuencia muere desangrado poco después de haber acabado su obra. Como señala Luis Alberto Sánchez, Valdelomar, establece este vínculo entre el arte y la naturaleza partiendo de presupuestos claramente vinculados con la poética modernista:

Tanto Apumarca como Yaktan Nanay pretendían, cada cual por sus propios medios, forma y sonido, escultura y música, retratar e interpretar a la naturaleza, lo que coincide también con la aspiración de Valdelomar, quien define el arte, en una de sus neuronas, como la versión subjetiva de la naturaleza; lo que a su turno es un paliativo de Wilde, el cual afirmaba que la naturaleza es una creación del arte⁶³³.

Por tanto, no solo se puede ver reflejada en estos cuentos la problemática del lugar del artista en la sociedad moderna, sino que también se materializan en ellos las concepciones artísticas del autor, y este último aspecto es significativo puesto que,

⁶³³ Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, op. cit., p. 354. En realidad, Valdelomar dedica tres neuronas a expresar esta idea: “Muy bien se podría decir que el arte es un instante de la Naturaleza fijado en un estado de alma. Mejor aún: el arte es una dosis de infinito plasmada en una sensación” (IV, 399), que aparece reformulada como “El arte es la Naturaleza vista a través de un espíritu; mejor aún, el arte es un instante de la Naturaleza a través de un estado de alma; aún más, un instante de infinito plasmado en una sensación” (IV, 400). Y en tercer lugar: “El artista es el intérprete que elige la Naturaleza para hacerse comprender del resto de los hombres” (IV, 405). Para profundizar en las ideas de Valdelomar en torno al arte, v. su conferencia “Los ideales de la estética moderna” (IV, 536-547). Trataremos en profundidad esta cuestión en el siguiente capítulo.

una vez más, permite rebatir esa idea general que la crítica ha sustentado a lo largo de los años con respecto a la falta de cohesión de la obra literaria de Valdelomar.

En el caso de los “cuentos incaicos” nos encontramos con una de las facetas más complejas y difíciles de interpretar del conjunto de la narrativa de Valdelomar. Resulta necesario entender este volumen de cuentos en su contexto, sobre todo para desvincularlos de aquellas apreciaciones de la crítica que han restado valor a *Los hijos del Sol* al estudiarlos según los parámetros de la narrativa indigenista que, como hemos planteado en estas páginas, no son aplicables en este caso. Como bien explica Iván Rodríguez:

Esta dirección en la creación de Valdelomar no constituye en sí literatura “indigenista”. Tampoco es folklórica. Debemos pensar solamente en una literatura de tema histórico de veraz (sic) valiosa porque representa una tendencia hacia lo nativo, hacia lo ancestral y que asumirá el compromiso de atraer la atención a este aspecto intencionalmente olvidado y desvirtuado en perjuicio de la literatura reivindicacionista del campesino que obtendrá sus mejores frutos en Arguedas, Alegría y Vallejo⁶³⁴.

Efectivamente, el verdadero valor de estos cuentos radica, como hemos venido planteando, en volver la mirada más allá del periodo colonial y republicano hacia el pasado prehispánico, para localizar en él el germen identitario y cultural de la nación peruana. En este sentido, como plantea Marcel Velázquez, “el pasado incaico no podía ser olvidado pero su asimilación era difícil; el autor implícito desea construir lazos, forjar la continuidad, crear una comunidad imaginada y para ello elige la cultura como código común”⁶³⁵. Por tanto, ha de localizarse el valor de estos cuentos en su capacidad para rescatar ese pasado cultural común y, pese a las dificultades de representación que hemos visto, dotarlo de belleza y entidad literaria.

Es el primer paso que da Valdelomar hacia la conciencia de que lo peruano pasa por rescatar lo incaico y, en sus conferencias y artículos, por integrar al indígena contemporáneo. Estos primeros acercamientos de Valdelomar, con todas las limitaciones que entrañan, muestran el inicio de una nueva dimensión cultural vinculada al indio que impregnaría en los años siguientes la conciencia social peruana, creando así un caldo de cultivo donde surgirían las corrientes

⁶³⁴ Iván Rodríguez, “El tema incaico en la narrativa de Valdelomar”, *Crónica cultural*, año III, n.º 140, 24 de abril de 1983, pp. II-III. Reproducido en *Valdelomar. Memoria y leyenda*, op. cit., p. 70.

⁶³⁵ Marcel Velázquez Castro, “Modernidad, memoria e imaginación...”, art. cit., p. 24.

reivindicativas posteriores, a las que dio voz, entre otras, la revista *Amauta* de José Carlos Mariátegui.

Pero además, los “cuentos incaicos” de Valdelomar tuvieron una notable influencia en la literatura inmediatamente posterior que no siempre ha sido advertida por la crítica. Obras como *La justicia de Huayna Capac* (1918) y *El pueblo del Sol* (1924 y 1927) de Augusto Aguirre Morales muestran la huella de Valdelomar, que también se hace patente en la literatura de César Vallejo. Vallejo que, como ya hemos visto en el primer capítulo de esta tesis, trabó amistad con Valdelomar y los “colónidas” en sus años de juventud, dedicó la sección “Nostalgias imperiales” de su primer poemario, *Los heraldos negros* (1918), a cantar las glorias del antiguo imperio. Algo más tarde, en su novela *El reino de los sciris*, redactada entre 1924 y 1928, retoma el tema incaico y de hecho, la leyenda de la piedra cansada, a la que alude en esta novela, le servirá, años más tarde, para confeccionar un drama teatral especialmente interesante.

En el drama *La piedra cansada* (1937), Vallejo, al igual que hiciera Valdelomar en algunos de sus cuentos –pensemos, por ejemplo, en “Los hermanos Ayar”– toma como tema para su obra una leyenda incaica, sobre la que se documenta a partir de diversas crónicas, como los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso y la *Crónica del Perú* de Pedro Cieza de León. Además, como bien ha advertido José Olascoaga⁶³⁶, el personaje principal de este drama, Tolpor, sufre un destino muy similar al de Karchis, protagonista del relato “Chaymanta Huayñui” de Valdelomar.

Pero sobre todo llama la atención el hecho de que, inspirándose en el camino abierto por Valdelomar, Vallejo da un paso más en su recreación del mundo incaico, al apartarse de la tradicional visión idealizada y plantear los problemas sociales derivados de la férrea organización social del Incanato. En *La piedra cansada* Vallejo se sirve de la recreación al modo incaísta para construir una ficción que entra de lleno en el Perú contemporáneo y, de este modo, vincula por primera vez el incaísmo con la denuncia social del presente y las propuestas socialistas como vía para construir el Perú del futuro.

⁶³⁶ Cfr. José Olascoaga, “La subversión del mundo incaico en el drama *La piedra cansada* de César Vallejo”, *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization*, vol. 7.1 & 7.2, Spring & Fall 2007, pp. 36-46.

En este capítulo hemos atendido a todas las obras en las que Valdelomar se ocupa de algún periodo de la historia del Perú. Como hemos podido comprobar, se trata de textos profundamente influidos por las circunstancias de su producción, por las ideas en torno al pasado y el debate con respecto a la nación que tenía lugar durante estos años en el país. Sin embargo, si nos detenemos a contemplar estas obras como conjunto, en seguida destaca un aspecto concreto: cuando Valdelomar escribió sobre el Imperio Inca, quiso retratar, como demuestran sus intentos de escribir una novela incaica, el desarrollo del Imperio a lo largo de toda su historia. Aunque finalmente el resultado fue mucho más modesto, apreciamos en los “cuentos incaicos” gran variedad de temas y personajes. Preocupaciones de índole universal son parte de la vida del Inca y los nobles, pero también del pueblo y de los artistas, asistimos en ellos a la vida cotidiana de personajes pertenecientes a los diversos estratos del imperio.

Sin embargo, cuando Valdelomar acude a la historia posterior a la llegada de los españoles al territorio peruano, se centra únicamente en los momentos de las grandes gestas y, concretamente, en sus protagonistas: Pizarro, en el caso de la conquista, Francisca de Zubiaga y San Martín, para la Emancipación. No hay un intento de escribir “tradiciones” al estilo palmista; no recrea la vida cotidiana de la colonia ni tampoco de la república. Hay, por tanto, una diferencia clara en la perspectiva con que se aproxima a cada periodo histórico.

Es posible que Valdelomar evitara narrar la colonia porque fuera consciente de que esa misión ya la habían cumplido para las letras peruanas las *Tradiciones* de Palma. Sin embargo, podemos aventurar una lectura más profunda. Valdelomar estuvo mucho más cerca de las posturas de Manuel González Prada y la Asociación Pro-Indígena que de las del “novecentismo peruano”, como lo corroboran sus reflexiones sobre el Imperio Inca, la literatura o la música incaica e incluso el indígena contemporáneo. Esto no significa que Valdelomar desdeñara la influencia española, a la que también atendió en su obra, pero para él, la recuperación del pasado nacional tenía que hundir sus raíces en lo incaico. Para el autor, el carácter del Perú como nación no estaría completo hasta que se revalorizara el aporte anterior a la conquista, que seguía presente todavía en los indígenas contemporáneos quienes sufrían las

consecuencias de un sistema que les obligaba a permanecer relegados, de espaldas al devenir nacional.

Por otro lado, la vida republicana del Perú aparecía, a ojos del autor, como una sucesión caótica de gobernantes ineptos y luchas entre poderes oligárquicos que, después de casi un siglo de vida independiente, no habían logrado ninguna de las promesas de la Independencia. El país seguía dividido étnica, geográfica, social y económicamente, y los grandes mandatarios, políticos, gamonales y empresarios se preocupaban únicamente de su enriquecimiento personal.

De este modo, ante una vida colonial ya contada y que sólo constituía una parte del ser nacional, y una vida republicana que no había supuesto más que miserias para los peruanos, Valdelomar concibió la necesidad de reivindicar ese otro componente de lo peruano, el más olvidado y menospreciado, el incaico. Influido notablemente por los planteamientos y la visión utópica del Incario forjada por el Inca Garcilaso, Valdelomar apreciaba en la vida de los antiguos incas muchos aspectos que, según esa visión garcilasista serían aciertos sociales, económicos y culturales con los que el régimen republicano no había sabido dotar al Perú moderno. Y en este sentido, entroncando con la tradición incaísta, el pasado precolombino se configuraba como una herencia cultural común a todos los peruanos a la que era necesario atender, y de la que era necesario aprender también, para que las fronteras geográficas peruanas llegaran a contener a los habitantes de una verdadera nación. Visión que, como hemos planteado, heredaría después Vallejo, quien elevaría la recuperación incaísta a un nuevo nivel, al vincularla con los problemas del Perú contemporáneo.

Sin embargo y a pesar de todo esto, Valdelomar seguía siendo un criollo costeño y fue precisamente buceando en la vida que mejor conocía, la de la aldea de la costa que le había visto crecer, donde mejor consiguió dar vida al carácter nacional, como podremos comprobar en el capítulo siguiente.

6. REGIONALISMO POLÍTICO Y CRIOLLISMO LITERARIO

*Al muro de la huerta,
aleteando la pena de su canto,
salta un gallo gentil, y un triste alerta,
cual dos gotas de llanto,
¡tiemblan sus ojos a la tarde muerta!*

*Lánguido se derrama
en la vetusta aldea
el dulce yarará de una guitarra,
en cuya eternidad de hondo quebranto
la triste voz de un indio dondonea
como un viejo esquilón de camposanto.*

César Vallejo

Bajo la denominación de “cuentos criollos” encontramos los siguientes relatos: “El vuelo de los cóndores” (*La Opinión Nacional*, 28 de junio de 1914), “Los ojos de Judas” (*La Opinión Nacional*, 1 de octubre de 1914), “El buque negro” (*Almanaque*, en *La Prensa*, 1917), “La paraca” (*Eva Magazine*, n.º 1, abril de 1915), “Hebaristo, el sauce que murió de amor” (*Mundo Limeño*, n.º 12, 18 de agosto de 1917)⁶³⁷ y el más conocido y estudiado de todos los cuentos de Valdelomar, “El Caballero Carmelo”, que fue publicado

primero, firmado con el seudónimo *Paracas*, en *La Nación*, Lima, 13 de noviembre de 1913, p. 7, como cuento presentado al concurso promovido por el diario; luego, con el nombre de Valdelomar en el mismo diario, el 3 de enero

⁶³⁷ Se detalla aquí únicamente la fecha de la primera publicación. Para conocer publicaciones posteriores, v. “Notas bibliográficas sobre la narrativa”, en Abraham Valdelomar, *Obras completas*, *op. cit.*, pp. 14-15.

de 1914, p. 7, como el cuento ganador del concurso auspiciado por ese diario; después, en *La Prensa*, del 10 de noviembre de 1915, p. 3. Finalmente, encabezó y dio título al libro de cuentos de Valdelomar en la edición de 1918. (I, 14)

En la edición de 1918, Valdelomar excluyó “La paraca” y “El buque negro”, pero incluyó “Yerbasanta”, obra a la que él denominaba “novela corta”. Normalmente, las ediciones posteriores y los críticos han incluido este texto entre los “cuentos criollos”, puesto que tanto por el tema como por su estética está claramente emparentado con ellos. Por tanto, en este capítulo estudiaremos los seis “cuentos criollos” y la novela corta “Yerbasanta”.

Como adelantábamos en la introducción a este trabajo, los “cuentos criollos” son la parte más valorada y estudiada de la producción literaria de Valdelomar, ya desde la época del autor. En el *Diccionario biográfico de peruanos contemporáneos*, publicado en 1917 bajo la dirección de Juan Pedro Paz-Soldán, se afirmaba que “la faz más interesante de Valdelomar, es sin duda alguna la de literato nacionalista. – Ha escrito admirables cuentos criollos”⁶³⁸. Clemente Palma, en su reseña del libro de cuentos *El Caballero Carmelo*, consideraba que era “uno de los pocos libros buenos” que se habían publicado en los últimos años en Lima, y afirmaba:

“El Caballero Carmelo” así como los cuentos titulados “El Vuelo de los cóndores”, “Hebaristo el sauce que murió de amor”, “Los Ojos de Judas” y “Yerbasanta” son muy sentidos cuadros de la vida provinciana a través del recuerdo de la infancia. No ha necesitado Valdelomar de sutilezas y complicaciones espirituales para llegar al alma del lector y fijar hondamente las escenas ingeniadas con una simplicidad artística admirable⁶³⁹.

En el mismo año y partiendo de la misma colección de cuentos, Luis Alberto Sánchez afirmaba que “en todos sus cuentos [...] Valdelomar es un observador sutil. Seduce la sencillez de su prosa cristalina y armoniosa” e instaba al autor a dejar de lado las poses literarias, puesto que su porvenir en literatura estaba en el cuento nacional y en la novela, y sostenía que “si Valdelomar quiere que su obra perdure y que su triunfo no sea pasajero [...] cultive el cuento nacional; haga más; cultive la novela, deje sus escarceos estéticos y filosóficos y sea sencillo en su arte y

⁶³⁸ “Abraham Valdelomar”, en *Valdelomar por él mismo II*, edición, prólogo, cronología y notas de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, p. 299.

⁶³⁹ “Notas de artes y letras”, *Variedades*, año XIV, n.º 532, 11 de mayo de 1918, p. 446.

en su vida”⁶⁴⁰. También Juan Francisco Valega, “Máximo Fortis”, le animaba en una carta de abril de 1918 a emprender la novela “con el grato colorido de *El Caballero Carmelo*. Haga Ud. algo –le decía– por la literatura nacional que peca de raquítica”⁶⁴¹.

En los años siguientes a la muerte de Valdelomar, se mantienen este tipo de opiniones con respecto a los “cuentos criollos”. En 1920, Alberto Hidalgo dedicaba algunas páginas al autor en su libro *De muertos, heridos y contusos. Libelos de Alberto Hidalgo*, donde aludía a dos libros aún inéditos de Valdelomar, *La aldea encantada* y *Los Hijos del Sol* que, según Hidalgo, iban a publicarse en breve. Sobre el primero decía “será dentro de pocos años la fuente en donde han de beber los que quieran hacer literatura criolla. [...] El criollismo de este libro de Valdelomar es desconcertadamente original y, más que original, novedoso”⁶⁴². Por su parte, en 1924, César Vallejo descubría en *El Caballero Carmelo* el mejor ejemplo de “cuento nacional”⁶⁴³.

El propio Valdelomar era consciente de que los cuentos donde reflejaba la vida de provincia que había conocido en su infancia eran su mayor contribución a las letras peruanas. Tanto que, haciendo gala de su habitual narcisismo, llegó a afirmar que *El caballero Carmelo* tenía “la redondez, flexibilidad y justeza de una literatura capaz de encauzar a los otros”⁶⁴⁴ y en otra ocasión sostuvo que “el criollismo, entre nosotros, el noble criollismo, la gentil literatura de terruño, comienza, si no me equivoco, con el cuento ‘El Caballero Carmelo’”⁶⁴⁵. La crítica posterior ha coincidido con Valdelomar y sus contemporáneos al considerar los “cuentos criollos” como lo mejor de su producción. Desde que Luis Fabio Xammar, en su temprano estudio de 1940, afirmara que con estos cuentos comenzaba la

⁶⁴⁰ “Comentarios sobre ‘El Caballero Carmelo’ y su autor Abraham Valdelomar”, art. cit., p. 198.

⁶⁴¹ “A Abraham Valdelomar, Conde de Lemos”, en *Valdelomar, memoria y leyenda, op. cit.*, p. 32. Primera publicación: Revista *Sudamérica*, 18 de abril de 1918.

⁶⁴² Alberto Hidalgo, “Abraham Valdelomar”, en *De muertos, heridos y contusos. Libelos de Alberto Hidalgo*, prólogo de Fernando Iwasaki, Lima, Sur Librería Anticuaria, 2004, p. 84.

⁶⁴³ Cfr. César Vallejo, “La vida hispanoamericana. Literatura peruana: la última generación”, en *Narrativa y ensayos. Antología, op. cit.*, p. 188-198. Primera publicación: *El Norte*, Trujillo, 12 de marzo de 1924.

⁶⁴⁴ Abraham Valdelomar, “Carta en criollismo”, carta abierta dirigida a Luis Emilio León, publicada en *La Unión*, Lima, 28 de octubre de 1916, reproducida en *Obras completas*, t. II, p. 537.

⁶⁴⁵ Abraham Valdelomar, “*Los obreros del pensamiento*, un libro de J. A. Lavalle” publicado en *La Prensa*, Lima, 23 de septiembre de 1916, reproducido en *Obras completas*, t. IV, p. 201.

“verdadera aurora de creación” del autor⁶⁴⁶, la idea ha sido reiterada en numerosas ocasiones⁶⁴⁷.

Sin embargo, lo que confiere especial relevancia a los “cuentos criollos” no es solo el hecho de ser la producción valdelomariana de más calidad, sino sobre todo su papel inaugural en el cuento peruano, aspecto que, como acabamos de ver, destacaba el propio Valdelomar. En 1928, apenas nueve años después de su muerte, Jorge Basadre declaraba que, con “El Caballero Carmelo”, “comienza en el Perú el cuento criollo”⁶⁴⁸. Una vez más, la crítica ha coincidido en esta apreciación a lo largo de los años posteriores⁶⁴⁹. En general, se ha identificado ese papel inaugural de los “cuentos criollos” con un primer acercamiento de la literatura peruana a temas de carácter propiamente nacional pero superando ya, definitivamente, el costumbrismo. Así, para Julio Ortega,

Valdelomar se nos aparece como un poeta liberado de literaturas al uso que intuye una posibilidad distinta para la literatura peruana, y que sólo la realiza en la medida en que su mundo local le permite elevar a la creación un anecdotario sencillo y una resonancia espiritual de idealizada filiación con la existencia cotidiana⁶⁵⁰.

⁶⁴⁶ Luis Fabio Xammar, *Valdelomar: signo, op. cit.*, p. 20.

⁶⁴⁷ En su antología de 1966, Julio Ortega reiteraba que lo más valioso de la obra de Valdelomar eran algunos poemas y cuentos que “detallan la vida sencilla, idealizada en su discurrir cotidiano, de la provincia peruana” (*Valdelomar, antología*, selección, prólogo y notas de Julio Ortega, Lima, Editorial Universitaria, 1966, p. 8). Antonio Cornejo Polar afirmaba que “la pervivencia de Valdelomar se debe fundamentalmente a las narraciones en que recrea, como en su mejor poesía y con ánimo poético, [...] la vida provinciana y episodios de infancia vividos en ese ambiente” (*Literatura peruana. Siglo XVI al siglo XX, op. cit.*, p. 207). También los críticos José Miguel Oviedo y Mirko Lauer coincidían en que “el paisaje de la costa de Ica y su ambiente pueblerino son los escenarios de sus mejores y más famosas obras” (“Colónida: Abraham Valdelomar (1888-1919)”, art. cit., p. 105). Y Ricardo Silva-Santisteban, uno de los mejores especialistas en la obra de Valdelomar, reafirma contundente que “lo más valioso de la narrativa de Valdelomar se encuentra en sus *Cuentos criollos*” (“La tentativa de Abraham Valdelomar”, art. cit., p. 293).

⁶⁴⁸ Jorge Basadre, “Viaje con escalas por la obra de Valdelomar”, art. cit., p. 34.

⁶⁴⁹ Según Washington Delgado, “Valdelomar fue el iniciador del cuento peruano con ‘El Caballero Carmelo’: hasta entonces, el género narrativo no había llegado a ser en el Perú estéticamente autónomo. La estampa costumbrista, la tradición al estilo de Palma y la novela realista fueron únicamente antecedentes de su verdadera aparición y desarrollo en la literatura peruana que sólo se realizan, de una manera efectiva y elevada a partir de los relatos depurados y hondos de Abraham Valdelomar” (*Historia de la literatura republicana, op. cit.*, p. 104). Óscar Coello señala *El Caballero Carmelo* como la “piedra angular de toda la narrativa peruana del siglo XX” (*El Perú en su literatura*, Lima, Ediciones El Dorado, 1983, p. 238). A juicio de Ricardo González Vigil, “Abraham Valdelomar hallaría en sus “cuentos criollos” [...] la ruta indicada para el despegue de una narrativa genuinamente peruana” (“150 años de literatura”, en *Retablo de autores peruanos, op. cit.*, p. 178). Y Carlos Eduardo Zavaleta calificaba a Valdelomar como “el fundador del cuento peruano contemporáneo” (“Algunos mitos de la narrativa peruana: testimonio personal I”, *Cultura*, 10 de mayo de 1992, p. 28).

⁶⁵⁰ Abraham Valdelomar, *Valdelomar, antología, op. cit.*, p. 9. En la misma línea se han pronunciado otros críticos como Armando Zubizarreta, quien consideraba que “los *cuentos criollos* significan el

Estas apreciaciones han resultado en ocasiones, no obstante, en una concepción algo deformada de la obra de Valdelomar en su conjunto. A menudo se ha pasado de considerar los “cuentos criollos” como lo mejor de su literatura a ejercer una separación drástica y quizá un tanto artificial e innecesaria, entre los “cuentos criollos” y “todo lo demás”. Tal es el caso, por ejemplo, de Aldrich, quien considera que los cuentos aparecidos en 1918 en *El Caballero Carmelo* “can readily be divided into two groups – those dealing with the Peruvian seacoast, in which many autobiographical elements are present, and those of a fantastic nature” y califica los primeros como “Valdelomar’s most significant literary contribution”⁶⁵¹. Del mismo modo, Valenzuela sostiene que se puede segmentar la obra de Valdelomar en dos unidades; la primera correspondería a obras decadentistas que nos instalan en “espacios mórbidos, oscuros y desconcertantes en donde la belleza sin embargo irrumpe con toda su violencia”, mientras que la segunda correspondería a la “temática provinciana, amorosa, emocionada y paisajística que la crítica ha destacado”⁶⁵².

El problema que tales divisiones entrañan es que se ha llegado a considerar que todo lo que no forma parte de los “cuentos criollos” responde al afán cosmopolita y decadente del autor, que se trata de una literatura “de pose”, imitadora de las modas europeas y de escasa o nula calidad literaria. No es poco habitual encontrar entre los críticos valoraciones como la de Armando Bazán, que afirma que la mayor parte de los relatos de *El Caballero Carmelo* son “intentos enteramente frustrados”, puesto que “cuando Valdelomar trata de crear con elementos exóticos, o extraños a su sensibilidad, esencialmente tierna, poética, vernácula: con personajes chinos, norteamericanos o franceses, su acento resulta enteramente amanerado”⁶⁵³. Podemos fácilmente encontrar otros ejemplos de esta

vuelco de Valdelomar hacia el humilde contorno nacional y su temática” (“Introducción”, Abraham Valdelomar, *Cuentos*, Lima, Editorial Universo, 1969, s.p.), y para Francisco Carrillo, “de golpe, a través del modernismo, que fue constante guía en Valdelomar, la provincia se hacía parte del proceso intelectual peruano” (“Prólogo”, Abraham Valdelomar, *El Caballero Carmelo*, Lima, Editorial Bendejú, 1980?, p. 5). Y Rafael Dávila estima que “es con Valdelomar que el género cuento (entendido en su acepción moderna) alcanza madurez en el Perú, y, al mismo tiempo, este autor [...] estaría representando el ingreso definitivo a una nueva etapa de nuestra literatura, la de la literatura nacional que reclama Mariátegui” (“Nota introductoria”, *Cuento peruano contemporáneo*, Lima, Ediciones San Gabriel, 1991, s.p.).

⁶⁵¹ Earl M. Aldrich Jr., *The Modern Short Story in Perú*, op. cit., p. 30.

⁶⁵² Jorge Valenzuela Garcés, *Literatura hispanoamericana B*, Lima, UNMSM, 2009, pp. 55-56.

⁶⁵³ Armanzo Bazán, *Antología del cuento peruano*, Santiago de Chile, Zig-Zag S.A., 1942, pp. 11-12.

tendencia a minusvalorar los cuentos no criollos, como es el caso de Óscar Coello, quien afirma contundente que “hay que olvidarse de sus extravagancias literarias (Cuentos yanquis, etc.) y quedarnos con el puro y mejor cuentista peruano hasta antes de la llegada de Ribeyro”⁶⁵⁴. De la misma manera, Julio Ortega afirma lo siguiente:

Casi un profesional de la literatura, ajustado a una imagen idealista del “artista” por excelencia, este escritor es sólo memorable por dos o tres poemas y un puñado de cuentos, el nivel menos estentóreo de su rápida obra. Esos poemas y esos cuentos se refieren íntegramente a un medio familiar provinciano. Así, este exaltado del cosmopolitismo resulta rescatable por su escaso trabajo local⁶⁵⁵.

No obstante, tan estricta división es demasiado artificial y las valoraciones resultantes son en cierta medida reduccionistas. No hay duda de que los “cuentos criollos” son lo mejor de la producción valdelomariana, la calidad de estos textos es innegable, así como su importancia en el seno de la literatura peruana, pues inauguran, como ha señalado tantas veces la crítica, un proceso de redescubrimiento de los temas peruanos. Sin embargo, el resto de la obra de Valdelomar, aunque de menos calidad estética, cumple también un papel fundamental en el devenir cultural e intelectual peruano de su época, como trataban de demostrar los capítulos anteriores. Claramente influido por González Prada y por el debate en torno a la nacionalidad que se desarrollaba por estos años en Perú, trató siempre de hacer una literatura que pudiera considerarse nacional. Para ello, ensayó diversas vías, leyó autores clásicos y contemporáneos, tanto hispanoamericanos como europeos, y trató de localizar su propia voz original. En todos los aspectos de su obra es posible localizar ese sello personal; no importa que se trate de leyendas exóticas, novelas decadentes, cuentos satíricos o narraciones históricas, Valdelomar siempre coloca el punto de mira en Perú y en los peruanos, de modo que su obra siempre gira en torno a uno u otro aspecto del debate nacional sobre la identidad, como pudimos apreciar en los capítulos anteriores.

⁶⁵⁴ Oscar Coello, *El Perú en su literatura, op. cit.*, p. 240.

⁶⁵⁵ Julio Ortega, *Crítica de la identidad: la pregunta por el Perú en su literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 41.

De hecho, los “cuentos criollos” no son simplemente un hallazgo feliz, sino que responden a otra de esas facetas del debate en torno a la nacionalidad peruana: la oposición entre Lima y las provincias, entre centralismo y regionalismo. Con esta idea en mente, profundizamos ahora en el contexto cultural en que se gestan estos cuentos, para después poder analizar los textos a la luz de esas ideas.

Uno de los ejes clave en torno a los que se articuló el debate sobre la identidad peruana a comienzos del siglo pasado fue sin duda la cuestión del centralismo limeño, ampliamente debatida desde la Independencia. Como es bien sabido, el proceso de conquista y la posterior organización colonial sentaron sus bases en la fundación de ciudades en todo el territorio americano, ciudades destinadas a convertirse en centros neurálgicos y de poder en el sistema de dominación colonial⁶⁵⁶. El papel preponderante de los núcleos urbanos se prolongó tras la Emancipación siendo, por regla general, las elites criollas radicadas en las ciudades quienes orquestaron los fenómenos independentistas y quienes tomaron las riendas del poder de las nuevas repúblicas. Este es también el caso peruano: “Lima fue el ombligo del Perú desde 1535. Todas las palpitaciones nacionales debían ser transmitidas a través de Lima”⁶⁵⁷. Jorge Basadre da buena cuenta de cómo, una vez lograda la Independencia, el nuevo Estado liberal fue incapaz de solucionar los problemas sociales y económicos heredados de la colonia; debido fundamentalmente al predominio de la capital:

Su funcionamiento se realizó primordialmente en las ciudades por el carácter de clase media –abogados, médicos, militares, burócratas– que tuvieron quienes surgieron en las revoluciones. Y se realizó sobre todo en las ciudades de la costa, mejor dicho en Lima, por razones derivadas del carácter criollo de la Emancipación, de la desigual repartición de la cultura en el país, de las dificultades geográficas, de la preponderancia que tomó un producto costeño: el guano. Y por ese predominio costeño o mejor dicho, limeño, el centralismo perduró, se entronizó⁶⁵⁸.

⁶⁵⁶ Cfr. José Carlos Rovira, “Una política basada en las fundaciones urbanas”, en *Ciudad y literatura en América Latina*, Madrid, Editorial Síntesis, 2005, pp. 59-83.

⁶⁵⁷ Luis Alberto Sánchez, “Perú, retrato de un país adolescente”, en *La vida del siglo*, op. cit., p. 326.

⁶⁵⁸ Jorge Basadre, *La multitud, la ciudad y el campo en la historia del Perú (con un colofón sobre el país profundo)*, op. cit., pp. 48-49.

Como explica Basadre en este mismo ensayo, en los primeros momentos tras haber logrado la Independencia, la opción de organizar el país de modo federalista fue contemplada por los liberales limeños. Sin embargo, en la Asamblea Constituyente de 1827-1828, ante la amenaza de las pretensiones de Bolívar, se optó por “un poder central moderado” que asignaba a las Juntas Departamentales “una serie de atribuciones generales”, con la idea de revisar la Constitución y poder implantar el federalismo cuando las circunstancias fueran más propicias. Aunque ese momento nunca llegó, desde entonces hubo una atención constante por parte de los gobernantes e intelectuales hacia las Juntas Departamentales que, a lo largo del siglo XIX y hasta bien entrado el XX, con cada nueva Constitución, aparecían y desaparecían, y veían constantemente modificadas sus competencias y atribuciones⁶⁵⁹. Y en este sentido,

el gran vacío de las concepciones formuladas para resolver el problema de la intercurencia entre la capital y las provincias estuvo en que ellas se limitaron a la búsqueda de instituciones políticas (federalismo, centralismo o centralismo moderado) o de instituciones administrativas o fiscales (Juntas Departamentales, Concejos Departamentales, Municipios, etc.). [...] En tanto, la experiencia consagraba el predominio netamente centralizador, los órganos departamentales o locales no llegaron a funcionar con autonomía y a la larga se subordinaron al Estado. Por eso se ha sentido siempre el vago malestar inherente al centralismo.

[...] Y cuando el centralismo [implica] diferencias raciales, geográficas y sociológicas dentro del país la realidad es peor. Surge el “resentimiento” de la provincia respecto a la capital⁶⁶⁰.

En el periodo finisecular se inicia además un drástico crecimiento de Lima. Empezaban entonces, como detallábamos en el primer capítulo, las “migraciones de las provincias a la capital, encabezadas inicialmente por jóvenes provenientes de las capas medias provincianas, entre los cuales saldrían muchos de los nuevos intelectuales”⁶⁶¹. Es fácil reconocer entre estos futuros intelectuales a Valdelomar y a un gran número de “colónidas”, así como a otros, algo más jóvenes pero que iniciaron también su labor intelectual en las filas del colonidismo, como Luis Alberto Sánchez, José Carlos Mariátegui o César Vallejo entre otros.

⁶⁵⁹ Cfr. *Ibidem*, pp. 149-159.

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 160.

⁶⁶¹ Manuel Burga y Alberto Flores Galindo, *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*, Lima, Rikchay Perú, 1981, p. 12.

La oposición entre Lima y la provincia revistió una gran importancia en aquellos años, afectando incluso a los asuntos más cotidianos de la vida de aquellos jóvenes intelectuales. Buen ejemplo de ello es que cuando en 1913 Valdelomar lanzó su candidatura a la presidencia del Centro Universitario –sirviéndose, al parecer, de métodos no demasiado loables–, el candidato opositor, Hernán C. Bellido, publicó por escrito su renuncia a la candidatura acusando a Valdelomar y sus partidarios, entre otras cosas, de “explotar el sentimiento regionalista atribuyendo a los estudiantes limeños un necio afán de despotizar a los de provincias”⁶⁶².

Anécdotas estudiantiles aparte, es evidente que el debate en torno a la preponderancia de Lima y el consiguiente papel subsidiario de las provincias en el devenir del país era un tema candente en la época. Mirko Lauer explica con gran acierto el correlato sociocultural a esta cuestión fundamentalmente económico-política en su libro *El sitio de la literatura peruana* (1989). Lauer expone que, durante el siglo XIX, los discursos político y literario se solapaban a menudo, y no fue hasta principios del XX que los sectores dominantes tradicionales fueron dejando de lado la producción literaria. A los intelectuales de las clases plutocráticas les interesaba el pasado literario, la tradición, por cuanto podía reforzar las bases de la cultura oligárquica, pero no había un contacto directo con la literatura del presente; este es el caso, según Lauer, de intelectuales como José de la Riva-Agüero.

En estas circunstancias, quedaba un vacío en el panorama cultural-literario que buscaron ocupar las clases medias, normalmente representadas por jóvenes de provincia, lo que hizo que esta apropiación del espacio cultural supusiera también el inicio de una nueva afirmación nacional. El discurso literario se independizó definitivamente del político, lo que acarreó la eclosión de estilos, el

⁶⁶²Valdelomar por él mismo, *op. cit.*, p. 56. En el mismo número de la sección universitaria de *La Prensa* del 10 de mayo de 1913 apareció, precediendo la renuncia de Bellido, una nota de Alberto Ulloa Sotomayor, donde denunciaba la actitud de Valdelomar y sus partidarios y acusaba al escritor de no tener “sentido moral ni dignidad universitaria”. Tras la publicación de este artículo Valdelomar retó en duelo a Ulloa; el duelo fue suspendido después de dos asaltos, por presentar ambos contrincantes heridas leves. (Manuel Miguel de Priego detalla el episodio en el capítulo séptimo, “La milicia populista” de su biografía *Valdelomar el conde plebeyo*, estableciendo además un interesante paralelismo entre el populismo de Billingham entre los limeños y el de Valdelomar entre los universitarios). Cabe apuntar que durante los años siguientes a este duelo, nació la amistad entre Valdelomar y Ulloa, de hecho, este último escribió en 1918 el “Prólogo” a *El Caballero Carmelo*.

aumento de las publicaciones y la profesionalización de los escritores, como ocurrió con Valdelomar, al que Lauer considera ejemplo paradigmático. Los intelectuales de estos años sabían más que antes, aunque también influían menos en la política nacional, puesto que las figuras del político y el escritor se habían disociado. Es cierto que muchos literatos participaban aún en la vida política, como es el caso de Valdelomar en sus últimos años, y todavía había políticos que desempeñaban labores literarias, pero se trataba ya de dos perfiles profesionales claramente diferenciados y, sobre todo, las clases medias empezaban a tener la posibilidad de acceder a dichos cargos. De este modo, “los escritores que coparon la época a partir de *Colónida* pueden ser vistos como un movimiento social de clase media recién instalada en lo urbano que buscó, y tarde en el día logró, imponer una determinada identidad nacional burguesa a costa de otra”⁶⁶³.

El establecimiento de esa nueva identidad nacional pasó por una constante reivindicación de la producción intelectual de las provincias. Ejemplo paradigmático son los artículos titulados “Literatos jóvenes de Arequipa”, publicados por Augusto Aguirre Morales en los números 1 y 2 de *Colónida*, donde el arequipeño reivindicaba la producción literaria de gran número de escritores de su región natal. Y en una carta a César A. Rodríguez, afirmaba Valdelomar que “si estamos en vista de un florecimiento artístico, éste no vendrá de la metrópoli, él vendrá de otras regiones, que no de Lima” (II, 554)⁶⁶⁴. “En esos años la modernidad –concluye Lauer– no nace de una nueva elaboración teórica de la cultura, sino del reconocimiento de elementos de peruanidad cuya sola existencia obligaba a una visión distinta de lo que era la nacionalidad”⁶⁶⁵. Nuevos elementos de peruanidad que se localizaban más allá de los tradicionales límites capitalinos, en la sierra y la selva peruanas, que en efecto cuestionaban los que habían sido los axiomas de la peruanidad hasta el momento. Y de acuerdo con Lauer, “el precursor y fundador de la lucha por salvar la distancia entre modernidad y peruanidad, entre modernidad e identidad, fue Abraham Valdelomar”⁶⁶⁶:

⁶⁶³*Ibidem*, p. 28.

⁶⁶⁴ “De cómo aparece un nuevo poeta” (*La Unión*, n.º 1187, noviembre de 1916).

⁶⁶⁵ Mirko Lauer, *El sitio de la literatura...*, op. cit., p. 30.

⁶⁶⁶*Ibidem*, p. 31.

A Valdelomar lo preceden muchos escritores identificados con la provincia, pero él es el primero en darle a este origen cultural una proyección nacional desde Lima. Su célebre frase que reduce Perú a Lima, Lima al Jr. de la Unión y éste al Palais Concert es evidentemente irónica, pero a la vez no deja de apuntar a la importancia que tuvo para la provincia ganar el centro en la actividad cultural a partir de esos años⁶⁶⁷.

No es aventurado entonces afirmar que los “cuentos criollos” son el correlato literario de esa reivindicación de la provincia como parte fundamental del constructo nacional. Son varios los críticos que han reparado en este aspecto, como Luis Fabio Xammar, para quien el iqueño “dignificó e implantó en nuestra literatura, el sentido de la sangre y de la tierra. Con Valdelomar la provincia entra a la Capital, con una vibración poemática desconocida y orgullosa”⁶⁶⁸. Alberto Escobar le reconoce el intento de “nacionalizar la literatura peruana, y [d]el afán provinciano de vencer el centralismo excluyente de la capital en su propio reducto”⁶⁶⁹. Willy Pinto va un paso más allá al afirmar que Valdelomar “toma simplemente a Lima como un punto de referencia desde donde buscará las múltiples facetas del Perú, algunas de ellas reflejadas en la capital”⁶⁷⁰.

Hay que entender entonces los “cuentos criollos” en el marco de todas estas tensiones entre capital y provincias. Y es precisamente en el seno de estas tensiones donde adquiere especial relevancia el calificativo “criollos”. Fue Valdelomar quien inicialmente dio ese subtítulo a algunos de sus cuentos y, como hemos visto en el apartado anterior, se jactó a menudo de ser el iniciador del criollismo peruano. La crítica ha perpetuado el uso del término “criollos” para referirse a estos cuentos; para Luis Alberto Sánchez, por ejemplo, “*El Caballero Carmelo* es tronco de un renacimiento del criollismo literario”⁶⁷¹. No obstante, si atendemos al término con detenimiento, observaremos que el concepto y alcance de lo criollo varía y se transforma con el paso de los años. Por este motivo, es

⁶⁶⁷*Ibidem*, p. 32. En este mismo sentido, Alonso Cuento estima que “su entrega a todas las actividades posibles –el periodismo, las artes gráficas, la lucha política, la diplomacia, el teatro, la poesía y la narrativa–, fue la señal más clara de una vocación por un sueño provinciano: convertirse en un protagonista de Lima” (“Un delicado agitador”, *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, n.º 39, 2005, p. 141).

⁶⁶⁸ Luis Fabio Xammar, *Valdelomar: signo*, op. cit., p. 61.

⁶⁶⁹ Alberto Escobar, “El cuento peruano”, art. cit. pp. 296-297.

⁶⁷⁰ Willy Pinto Gamboa, “Las fuentes”, en Abraham Valdelomar, *Obras, textos y dibujos*, op. cit., p. XXVI.

⁶⁷¹ Luis Alberto Sánchez, *Panorama de la Literatura del Perú (desde sus orígenes hasta nuestros días)*, op. cit., p. 129.

fundamental precisar a qué se referían los intelectuales peruanos de la época de Valdelomar cuando hablaban de criollismo, a qué nos referimos hoy cuando usamos el término, y en qué medida vamos a servirnos de esas nociones en este estudio.

6.1. EL CRIOLLISMO LITERARIO EN TORNO A 1900

José de la Riva-Agüero, en su obra *Carácter de la literatura del Perú independiente* localizaba el origen del criollismo en la degeneración de la “raza” española trasplantada a América y consideraba que la principal herencia del “carácter literario español” era “aquella alegría y ligereza de ingenio que tan peculiares nos son, la proverbial *gracia criolla*”. Definía además el “tipo literario criollo” como “*flexible, agudo, de imaginación viva, pero templada, de inteligencia discursiva, pero rápida y lúcida, de representaciones claras, muy propenso a la frivolidad y a la burla, de expresión fácil, limpia y amena*”; y consideraba que el más fiel representante de dicho carácter criollo era el limeño⁶⁷². Para Riva-Agüero, “Palma es el representante más genuino del carácter peruano, es el *escritor representativo* de nuestros criollos. Posee, más que nadie, el donaire, la chispa, la maliciosa alegría, la fácil y espontánea gracia de esta tierra”⁶⁷³. En definitiva, el joven novecentista entiende por criollo “la mezcla de lo europeo importado o asimilado en espíritu, con lo propio y original de la tierra, matizado por una chispa de sal limeña”⁶⁷⁴.

Por otro lado, como ya vimos en el capítulo anterior, Riva-Agüero diferenciaba tres tipos de americanismo, entre ellos el regional que, según el

⁶⁷² José de la Riva-Agüero, *Obras completas, vol. I: Carácter de la literatura del Perú independiente*, *op. cit.*, pp. 70-71. La cursiva es del original.

⁶⁷³ *Ibidem*, p. 177. La cursiva es del original.

⁶⁷⁴ Raúl Porras Barrenechea, *El sentido tradicional en la literatura peruana*, Lima, Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1969, p. 53.

historiador, recogía las “costumbres regionales de América”, las cuales era necesario consignar en la literatura puesto que “van desapareciendo a toda prisa ante la inmigración y los progresos de la cultura, que las reemplaza con un descolorido cosmopolitismo o las obligan a refugiarse en apartadas provincias”. Sin embargo, consideraba que “como las costumbres regionales se están reduciendo a círculos muy estrechos, sus pintores incurren con facilidad en un convencionalismo amanerado y ridículo” y concluía que “puesto que esas costumbres tienen que morir por fuerza, el *americanismo regionalista* es una fuente de originalidad que más tarde o más temprano ha de secarse, so pena de convertirse en un género artificial”⁶⁷⁵.

Por lo tanto, Riva-Agüero distinguía claramente entre criollismo, entendido como “gracia” inherente al carácter limeño, cuya mejor representación literaria era la obra de Ricardo Palma, frente al regionalismo que pintaba las costumbres locales y que estaba condenado a desaparecer. En términos muy similares se expresaba también Ventura García Calderón, quien dividía la literatura del Perú en “tres periodos poco definidos: *romanticismo, naturalismo y modernismo*”, matizando que

al lado de esta literatura de importación, francesa y española, existió siempre alguna que, no por tener su remoto origen en España, dejaré de llamar literatura peruana. Este *criollismo* –no le encuentro nombre más adecuado– es apenas una escuela literaria. Es una expresión, la más sincera, del genio peruano. A él debemos lo mismo las tradiciones de Palma que las comedias de Pardo, las sátiras de Fuentes o los “chispazos” de Arona, etc. a través de tales obras, concebidas en tiempos y condiciones distintas, circula un mismo ingenio zumbón, ligero, optimista, que no toma nada por lo serio, porque nada siente profundamente⁶⁷⁶.

Frente a esta identificación con la “chispa criolla limeña”, apreciamos en Valdelomar un cambio en el concepto de criollismo, más sutil en sus primeras reflexiones, pero que irá tomando fuerza y definiéndose con el paso del tiempo. En 1911, en su artículo “Tipos criollos limeños” (*La Opinión Nacional*, 14 de diciembre de 1911) reflexionaba sobre la aparición de “nuevas formas de criollismo muy

⁶⁷⁵ José de la Riva-Agüero, *Obras completas, vol. I: Carácter de la literatura del Perú independiente*, op. cit., pp. 268-269.

⁶⁷⁶ Ventura García Calderón, *Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos*, París, Sociedad de Ediciones literarias y artísticas, Librería Paul Ollendorf, 1910, pp. v-vi. La cursiva es del original.

dignas de estudio” y, a propósito de *Paz aldeana* de José Gálvez, sostenía que “el criollismo ya no es solo limeño, sino perfectamente nacional” (I, 160). Por tanto, ampliaba ya en fecha tan temprana el criollismo al ámbito nacional, elogiando, además, las obras de autores no limeños como las más representativas de esta tendencia⁶⁷⁷.

Para Riva-Agüero y García Calderón, lo criollo descendía de lo español y quedaba circunscrito a Lima. El criollismo o la literatura criolla era aquella que reproducía las características inherentes a lo limeño: la gracia o “chispa” criolla. En este sentido, como sostiene Rodríguez Rea, “lo criollo es apenas un sector de lo nacional, una imagen que la literatura generada en la región costeña quiere imponer como nacional”⁶⁷⁸. De modo que, en la línea de Cornejo Polar, este crítico está planteando la oposición entre una tradición literaria “oficial” costeña, parapetada tras el criollismo, frente a una tradición “emergente” andina, que lucha por encontrar su lugar en la literatura nacional:

Lo criollo expresa caracteres secundarios de lo nacional, uno de sus matices, no sus raíces. Ya que no debe olvidarse sus orígenes vinculados a la cultura traída por los españoles; se halla más sujeta a los moldes hispánicos que a los indígenas. Es una postura que siempre se ha tratado de extender para acallar los brotes de la tradición indígena, que representa no sólo lo opuesto a lo criollo sino una sólida alternativa de lo nacional⁶⁷⁹.

El concepto de lo criollo que manejaba Valdelomar en su artículo de 1911 estaba en esta misma línea aunque, sintomáticamente, Valdelomar ya ampliaba el radio del criollismo a la provincia, dándole por tanto una nueva dimensión nacional. Sin embargo, como observa Manuel Miguel de Priego,

el expreso deseo del cronista de promover la perennización en la literatura de los “tipos criollos” que tienden a desaparecer en la realidad no excluye su elección de un camino distinto al del simple registro de las costumbres y de los sujetos que las encarnan. Ese camino continúa siendo para Valdelomar el de lo cosmopolita, lo moderno y aun lo decadente, porque, a pesar del atractivo

⁶⁷⁷ “Entre los que hoy escriben –nos dice Valdelomar– nadie como él [José Gálvez] y como Augusto Morales de Rivera, en Arequipa, tiene en sus versos más sentimientos, más sinceridad, nadie copia mejor que ellos, ni ve con ojos más cariñosos, la vida criolla. Gálvez desde su aldea, cerca del mar y del valle fresco; Morales Rivera desde su aldea serrana junto a las nieves perpetuas, a las punas desoladas y a los cerros morados y enormes” (I, 161).

⁶⁷⁸ Miguel Ángel Rodríguez Rea, *La literatura peruana en debate: 1905-1928*, op. cit., p. 43.

⁶⁷⁹ *Ibidem*.

elemento evocador y romántico de lo tradicionalista, él no adhiere al conservadurismo y opta por el cambio y la innovación en todos los órdenes⁶⁸⁰.

En efecto, Valdelomar en su afán renovador y dado su marcado interés por llevar la provincia al ámbito de la literatura nacional, no podía ni quería permanecer anclado en la representación de tipos y costumbres capitalinos. De acuerdo con lo que venimos planteando en este trabajo, Valdelomar en este temprano artículo ya estaba señalando las limitaciones de un concepto para él peruano que, sin embargo, se reducía a lo limeño. Como bien advierte Manuel Miguel de Priego, ya desde ese momento estaba probando nuevos caminos, de mano de las innovaciones decadentistas y modernistas, que le llevarían a las diversas formas literarias que hemos visto en capítulos anteriores y también, obviamente, a matizar y madurar su concepto y estética de lo criollo, como estamos viendo en este apartado.

Algunos años más tarde, en 1916, observamos un nuevo matiz de lo criollo en Valdelomar. En el artículo “Los obreros del pensamiento” criticaba a los literatos de las generaciones precedentes que “llegaron a la equivocación lamentable de exaltar ciertas viandas criollas como *motivos* estéticos. Tomaron por fundamental y característico del alma popular y criolla lo que era transitorio y secundario” (IV, 201. La cursiva es mía). Es a continuación de estas palabras donde Valdelomar afirmaba que el verdadero criollismo empezaba con “El Caballero Carmelo”. Por tanto, Valdelomar identificaba ahora un criollismo “verdadero”, el de “El Caballero Carmelo”, frente a una suerte de falso criollismo que se quedaba en los aspectos más superficiales, semejante a una especie de costumbrismo que se limitaba a retratar lo popular y folklórico sin penetrar más profundamente⁶⁸¹.

Valdelomar reiteró esta misma idea en su “Exégesis estética”, un detallado estudio, publicado a modo de prólogo, de los poemas de *Panoplia lírica* de Alberto

⁶⁸⁰ Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, *op. cit.*, p. 153.

⁶⁸¹ La distinción entre criollismo y costumbrismo ha trascendido a la crítica posterior. Tamayo Vargas señala, a propósito de los cuentos criollos, que “el mero dato, la pintura costumbrista, no tuvieron cabida en la prosa, ni en la poesía de Valdelomar. Degustado el objeto poético se convirtió en valor artístico en sí mismo, ajeno a toda referencia exclusivamente localista y con trascendente contenido universal” (“Abraham Valdelomar” en Julio Ortega y Augusto Tamayo Vargas, *Ventura García Calderón; Abraham Valdelomar*, *op. cit.*, p. 29). Del mismo modo, Luis Loayza considera que Valdelomar no cae en el “exceso costumbrista” en sus descripciones: “el secreto está en que lo importante no son las cosas descritas [...] sino en la conciencia desde la cual narra Valdelomar” (“El joven Valdelomar”, *art. cit.*, p. 161).

Hidalgo⁶⁸². El autor situaba este libro en la línea del verdadero criollismo al afirmar que “no ha de ser este libro grato manjar de paladares criollos, embotados aún con las espesas y oleosas viandas que suelen condimentar, desde antaño, las musas del terruño” (IV, 232-233). Estos “paladares criollos” contra los que Valdelomar arremetía son los que apreciaban ese criollismo costumbrista y superficial de que hablaba el autor en el artículo anterior. Frente a ese falso criollismo, nos dice que “la función del artista [...] es descubrir por el sentimiento lo que la Naturaleza tiene de eterno y esquivo”:

El poeta es un cazador de infinito; un buceador de Verdad en el abismo del Misterio; un vidente que descubre la belleza en las mudas nebulosas de lo objetivo. El verso es el punto del espacio donde se cruzan el espíritu exaltado del artista y el instante revelado del Cosmos. La verdadera obra inmortal en el poeta es aquella conjunción de su alma con el alma de la Naturaleza. (IV, 241)

Esa conjunción con la naturaleza es la que a juicio de Valdelomar lograba Hidalgo en su poesía, y ese logro aparecía, una vez más, estrechamente vinculado a la oposición entre Lima y la provincia, o si se quiere, entre los escritores limeños y los provincianos:

Tal poeta no podrá ser hijo del ambiente metropolitano. Bajo el cielo plúmbeo y pesante de la capital, entre la ciudad burguesa y despreocupada, en este rincón limeño sin crepúsculos y sin paisajes, sin tempestades y sin temblores, no ha podido nacer este rebelde. Ha sido en Arequipa, en la Arequipa del volcán y de Yanagua, de César Rodríguez y de Percy Gibson, de los Urquieta, del temblor, del cielo abierto y de las revoluciones, donde había de nacer el más audaz de los poetas del Perú. (IV, 244)

Por tanto, la cuestión del criollismo, entendido este como la máxima expresión del alma nacional, está directamente relacionada con la oposición sociológica, política y cultural entre intelectuales limeños y provincianos. Esta concepción no era, por otro lado, exclusiva de Valdelomar, sino que flotaba de alguna manera en un ambiente intelectual que pugnaba por esclarecer qué era y a quién correspondía la expresión más puramente nacional. En este sentido, resultan reveladoras las palabras de Juan Francisco Valega “Máximo Fortis” quien, al animar a Valdelomar a emprender una novela al estilo de “El Caballero Carmelo” le

⁶⁸² “Exégesis estética” en Alberto Hidalgo, *Panoplia lírica*, Lima, Imprenta Víctor Fajardo, 1917, pp. XIX-XLIV. Reproducido en *Obras completas*, t. IV, pp. 232-257.

advertía: “prescinda usted, es claro, del criollismo, ese falso criollismo que pinta en un estilo vulgar costumbres y habla que no existen”⁶⁸³.

En realidad, todas estas matizaciones estaban orientadas hacia la búsqueda de un arte nacional. Valdelomar, claramente posicionado en la estela gonzalezpradiana, buceó en todas las opciones literarias que se abrían ante él, con el objetivo de conseguir una literatura que se pudiera considerar peruana. Por ello no es extraño encontrar afirmaciones que, a primera vista, pudieran parecerse contradictorias. En el capítulo anterior nos hemos hecho eco del convencimiento que mostraba Valdelomar en cuanto a que el verdadero arte nacional sería logrado por aquella pluma que consiguiera reproducir las bellezas de la raza incaica. Y sin embargo, en su artículo “El espíritu sencillo”, nos encontramos con que la expresión de la nacionalidad radica en contar la vida sencilla de los pueblos del Perú:

¡Qué bella sería la obra nacional que pintara la vida de nuestros pueblos principales, llenos de ingenuas pretensiones, de encantadoras picardías, de animados chismes, de vanas y pueriles fórmulas, de graciosos convencionalismos, donde los hombres ríen por tonterías y donde todos quieren ser alcaldes! [...] Tantas y tan bellas cosas que harían inmortales las obras que las describieran, porque en ellas están encerrados el alma y el corazón de nuestros pueblos sencillos y buenos. (IV, 592-593)

La aparente contradicción responde al planteamiento que venimos defendiendo en esta tesis: Valdelomar buscaba la esencia de lo peruano, aquello que le diese las claves de una expresión nacional. Las diversas opciones que el autor ensayó no se excluyen entre sí, y ahí radica su novedad. El universo de los antiguos incas encerraba para Valdelomar tanta peruanidad como la vida cotidiana de una aldea de la costa en pleno siglo XX, porque todo ello formaba parte de lo que había sido y seguía siendo el Perú. Otro asunto es que él, como provinciano y costeño, cuando escribía sobre la vida de la aldea, una vida que conocía, comprendía y amaba, obtuviera resultados más satisfactorios que cuando trataba de reproducir un pasado precolombino aprendido en libros de historia y crónicas de la conquista, un pasado que, aunque se hallaba en la base de la nación, le resultaba inevitablemente exótico y lejano.

⁶⁸³ Carta de Máximo Fortis “A Abraham Valdelomar, Conde de Lemos”, del 18 de abril de 1918. En *Valdelomar por el mismo*, t. II, *op. cit.*, p. 339.

En cualquier caso, ambas tentativas criollista e incaísta, así como todas las demás que hasta ahora hemos estudiado, respondían a un mismo sentido de búsqueda de lo peruano y todas se orientaban en la misma dirección: la mirada hacia lo propio, presente o pasado, ciudadano unas veces, provinciano otras, como respuesta a una amenaza exterior –cuentos yanquis– o a una amenaza interna –cuentos chinos–. Ya sea de un modo u otro, con unos resultados de mayor o menor calidad, importando técnicas y modas exteriores, aprendiendo de la tradición nacional, o ambas a un tiempo, casi toda la obra de Valdelomar mira hacia el Perú.

Esta mirada hacia lo propio, reiteramos, formaba parte de todo el entramado cultural que venimos planteando. De hecho, es fácil advertir ciertos paralelismos entre la postura de Valdelomar y la tesis expuesta por José Gálvez en su *Posibilidad de una genuina literatura nacional* (1915) donde abogaba por un criollismo que profundizara más allá de lo superficial. Como sostiene Zubizarreta, aunque no nombraba a Valdelomar en ningún momento, no es descabellado pensar que Gálvez pudo haber estado pensando en relatos como “El Caballero Carmelo” cuando precisaba que “en la vida misma de nuestro criollismo, en sus fanatismos pasajeros, en su dejar hacer, en sus costumbres todas, hay material para la descripción y para la novela y el cuento modernos”⁶⁸⁴. En realidad, Gálvez estaba apostando, como Valdelomar, por una mirada a lo propio:

La debilidad del sentimiento de la nacionalidad, la falta de una fuerte conciencia colectiva, ha impedido también que la literatura adquiera formas genuinas y altas expresiones propias. [...] El ambiente lo hacen en gran parte los intelectuales y el marasmo reinante se debe a la indolencia genuinamente nacional que nos caracteriza. Quien culpa al ambiente a sí mismo se culpa, y hay que procurar por lo mismo *para que la conciencia nacional sea un hecho, que haya también una literatura nacional, derivando las energías literarias hacia la observación de lo propio*, sin descuidar las influencias cultoras que recibimos de fuera⁶⁸⁵.

Sabemos que Valdelomar conocía la tesis de Gálvez⁶⁸⁶ y, de hecho, se expresaba en términos muy parecidos en un artículo de 1916, “Los inadaptables”, donde criticaba a los literatos que se quejaban de que el medio nacional era vulgar

⁶⁸⁴ Citado en Armando Zubizarreta, *Perfil y entraña de El Caballero Carmelo*, Lima, Editorial Universo S. A., 1968, p. 28.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, pp. 25-26. La cursiva es mía.

⁶⁸⁶ V. *Colónida*, n.º 1, p. 37.

y hostil para la creación literaria y soñaban con ir a Europa para desarrollar su arte:

Crean que París dará más alas a su imaginación de ecuatoriales y que los *boulevards* son más sugerentes que los bosques americanos. ¡Cuántos escritores hemos ido a Europa sin producir nada! [...]Yo también llegué a creer que Europa me volvería inteligente y que París sería para mi cerebro la vara mágica de Moisés. Y aunque no soy muy fuerte de espíritu, he de felicitarme pues siquiera he sabido conservar lo que todos pierden en otro continente: el entrañable amor a mi selva sagrada, a mi raza gloriosa y a esas calles de mi pueblo, sucias, viejas, destartaladas y pobres, pero mías. [...]

Quien no sea capaz de hacer de su vida un poema, una tragedia o un himno de victoria, tanto en la ciudad magnífica y pomposa, como en una aldea humilde y modesta; quien vaya a buscar su espíritu fuera de las cosas que lo formaron, es necio y bellaco, carece de corazón y le sobra petulancia. (II, 451)

No es difícil advertir en estas palabras una referencia indirecta a los “cuentos criollos”, pero sobre todo Valdelomar estaba planteando la necesidad de mirar al Perú para hacer literatura peruana. Cuestión que hoy puede parecernos una obviedad, pero que hemos de entender en el seno de un panorama intelectual en el que la representación de lo nacional a menudo se quedaba en descripciones costumbristas, mientras que todavía autores como Riva-Agüero o García Calderón no dudaban en localizar la esencia de la literatura peruana en su vínculo y, por tanto, su dependencia, de la española.

Una literatura que, como hemos visto, se escribía mayormente en Lima y para los limeños. Algunos años más tarde, José Carlos Mariátegui reflexionaría sobre esta circunstancia, afirmando que “Lima ha impuesto sus modelos a la provincias. Peor todavía; las provincias han venido a buscar sus modelos a Lima”⁶⁸⁷. Aunque para 1928, año de la publicación de sus *Siete ensayos...*, Mariátegui daba cuenta ya de un cambio que empezaba a concretarse pues, según el autor, había una Lima que “en nuestro tiempo, revisa su propia tradición, reniega su abolengo colonial, condena y critica su centralismo, sostiene las reivindicaciones del indio y tiende sus dos manos a los rebeldes de provincias”⁶⁸⁸. Este cambio que para Mariátegui era ya tan evidente, es el que había sido iniciado una década antes por Valdelomar

⁶⁸⁷ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, op. cit., p. 176.

⁶⁸⁸ *Ibidem*.

y los “colónidas”. En este sentido, como explica Mirko Lauer, la labor de estos autores no fue

sólo un programa de actividades de afirmación localista, sino también [...] un contenido personal, existencial, de afirmación de lo nacional. Los nuevos escritores provenientes de la provincia son los emisarios de una experiencia periférica trasladada a los espacios de la centralidad, y en ese viaje ellos procesan internamente una inversión: su vivencia es la central frente a la marginalidad del centro respecto del país que ellos encarnan⁶⁸⁹.

Esta “inversión” de papeles entre el centro y la periferia llevada a cabo por autores como Valdelomar hizo que emergiera por estos años, como ya hemos planteado, una nueva noción de lo nacional, en la que se englobaba por primera vez a las provincias. Tan fuerte fue el vuelco intelectual de estos autores que, pocos años después, algunos limeños como Mariátegui asumieron ese nuevo concepto de lo nacional, donde Lima se abría al resto del país. De modo que, en palabras de Cornejo Polar, “la tarea del cuento criollo valdelomariano debe entenderse como un cambio de perspectiva en lo que toca a la valorización de los espacios nacionales”; en tanto que, con estos cuentos “ámbitos menores, normalmente condenados a carecer de representación literaria, aparecen ahora en primera fila, subrayados por una nueva comprensión de la vida provinciana como raíz de la nacionalidad”⁶⁹⁰. La interpretación sociológico-cultural de Lauer y Cornejo Polar, nos permite entender con claridad el lugar de los cuentos criollos en el conjunto de circunstancias en las que nacieron y nos dan las coordenadas adecuadas para formular nuestro estudio.

⁶⁸⁹ Mirko Lauer, *El sitio de la literatura...*, op. cit., p. 33.

⁶⁹⁰ Antonio y Jorge Cornejo Polar, y Jorge, *Literatura Peruana. Siglo XIV a Siglo XIX*, op. cit., p. 207.

6.2. LA ALDEA, LA COSTA, EL NIÑO Y EL MAR: LOS “CUENTOS CRIOLLOS”

*Ven a pasear mi aldea, peregrino lector...
Ni armas ni escudos tuvo del señor de Castilla,
ni hubiera menester tan señalado honor,
que en ella una mañana detuvo su áurea silla
–decorada con plumas y picos de condór–
el Inca Pachacútec, nuestro Rey y Señor,
y miró al Sol, su padre, desde la curva orilla.*

*Una nube de aves levantóse de un risco,
y voló con la rauda rapidez de una idea;
el Inca en un impulso juvenil, gritó -¡Pisscco!
Y así fue bautizada, lector, esta mi aldea...*

Abraham Valdelomar

Es habitual encontrar críticos que se refieren a los cuentos criollos como “cuentos costeños” puesto que todos ellos están ambientados en la costa peruana, con excepción de “Hebaristo, el sauce...” cuya localización no se especifica. Como advertía Luis Fabio Xammar en su temprano estudio, “larguísimos kilómetros de costa no han dejado en nuestra literatura una profesión de fé (sic) artística”⁶⁹¹. Efectivamente, son escasas las obras en la literatura peruana dedicadas al ámbito costeño; cinco páginas le bastan a Augusto Tamayo Vargas para rastrear, desde las literaturas precolombinas hasta Chocano, las evocaciones de la costa peruana en su artículo “Peripeca del mar y de la costa en Abraham Valdelomar”⁶⁹². De ahí que, ya en los momentos en que fueron publicados por primera vez, los “cuentos criollos” revistieran gran originalidad que fue rápidamente apreciada por sus contemporáneos.

En concreto, los cuentos están ambientados en Pisco, donde el autor pasó su infancia, y en la aldea cercana San Andrés de los Pescadores. Como señala Manuel Miguel de Priego, “es allí, donde nuestro autor tiene las primeras visiones del

⁶⁹¹ Luis Fabio Xammar, *Valdelomar: signo, op. cit.*, p. 19.

⁶⁹² Cfr. Augusto Tamayo Vargas, “Peripeca del mar y de la costa en Abraham Valdelomar”, *Atenea*, n.º 310, 1951, pp. 73-77.

paisaje natural y cultural que constituirán su universo creativo”⁶⁹³. Efectivamente, los elementos del entorno pisqueño, junto con las vidas de los aldeanos que pueblan los relatos, constituyen un imaginario propio inconfundible. Al mismo tiempo, “el escenario de Pisco, que por la pluma de Valdelomar se universaliza, [...] adquiere categoría literaria y estética [...] a través de sus más famosos cuentos”⁶⁹⁴. Sobre este escenario evoca ciertos aspectos de la vida aldeana que conoció en su niñez, situando en el eje de la mayoría de los relatos a su propia familia; configura así un entramado de referencias internas entre los diversos textos que dotan de unidad al conjunto y tiñen los relatos de una marcada dimensión autobiográfica.

El carácter autobiográfico de los “cuentos criollos” ha sido a menudo puesto de manifiesto por la crítica, pues es más que evidente, sobre todo si cotejamos los relatos con cartas como la que Valdelomar dirigía a su hermana en agosto de 1913, donde evoca largamente la infancia en Pisco:

Después de nuestra agraria labor, nos quedábamos dormidos a la sombra de la higuera, aquel querido árbol de rojos y erizados racimos que, junto al broquelado pozo, protegía la heredad.

Por las mañanas, -¿te acuerdas?- despertábamos al canto del gallo Carmelo y después del beso de mamá y de persignarnos, íbamos con ella a cortar las campanillas lilas y los ñorbos olorosos⁶⁹⁵.

Vemos en este breve fragmento aparecer al gallo Carmelo, así como la higuera plantada por el hermano mayor, Roberto, en el patio de la casa familiar, que será nombrada constantemente en los cuentos criollos. Valdelomar compuso muchos de estos cuentos, aunque no todos, durante su estancia en Roma, seguramente estimulado por la nostalgia y añoranza de los suyos. Su deseo de reproducir con fidelidad los detalles de la vida familiar de su infancia se hace patente en las siguientes líneas, hartamente citadas por la crítica, pero a las que no podemos dejar de aludir, no solo porque ilustran esta idea, sino también y sobre todo porque muestran la ternura y el cariño con que Valdelomar afrontaba su tarea:

⁶⁹³ Manuel Miguel de Priego, “Abraham Valdelomar en Pisco”, en W. Espinoza, P. Macera, M.M. de Priego, y R. Silva-Santisteban, *La ciudad y el tiempo: Pisco, Porras y Valdelomar*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 1999, p. 54.

⁶⁹⁴ César Ángeles Caballero, “Presencia de Pisco en la literatura valdelomariana”, en *Estudios en torno a Valdelomar*, Ica, Universidad Nacional San Luis Gonzaga, 1961, p. 21.

⁶⁹⁵ *Epistolario...*, op. cit., p. 75.

El primer libro que publicaré pronto será un libro con tres novelitas cortas en que todo pasa en Pisco [...]. Naturalmente hay mucho de fantasía, pero mucho de verdad, sobre todo en la descripción de ciertas cosas. Quiero saber, por ejemplo, cómo se llaman esas hojas redondas que hay en las acequias sobre el agua, en Pisco verdes, que sirven para curar las paperas, y esa yerbecita verde que crece en las sangraderas, que había mucho en Ica; dime cómo se llama la Iglesia que está tapiada en Pisco, como quien va a un pepinal, pasando la iglesia de la Compañía y ya en las afueras; si fue iglesia y convento o simplemente iglesia; y si acaso te acuerdas de algunas de esas coplas que cantaban los payasos en las esquinas cuando salían a convidar por las tardes, en Pisco; también dime si recuerdan ustedes que un circo Nelson y Vidal que hubo en Pisco, no tenía una chiquilla que trabajaba en el circo y se cayó una noche haciendo una prueba y casi se mata o se mató⁶⁹⁶.

Reconocemos inmediatamente el pepinal y la iglesia de “El buque negro”, así como a los payasos de “El vuelo de los cóndores” que convidaban al público en las esquinas, con sus coplas, para que asistieran a la función circense; y reconocemos también a la niña cuyo trasunto será Miss Orquídea en este mismo cuento. Este interés por el detalle preciso podría llevarnos a pensar en ese “falso criollismo” de que hablábamos en el apartado anterior. Sin embargo, como planteaba Tamayo Vargas, la riqueza del detalle en Valdelomar no se limita a la descripción costumbrista, sino que tiñe los relatos de un tono que realmente logra dar voz a la vida de la aldea costeña.

La estética y el tono de los relatos, directamente relacionados con la propia experiencia del autor en su niñez, resultan en un estilo sencillo y depurado en comparación con el lenguaje usado por el autor en otras facetas de su producción. La depuración y sencillez del lenguaje se hace patente, sobre todo, en las descripciones cargadas de lirismo que pueblan los relatos y que han sido ampliamente estudiadas por Armando Zubizarreta para el caso de “El Caballero Carmelo” en su libro *Perfil y entraña de El Caballero Carmelo*. Aunque centradas en ese cuento, las apreciaciones de Zubizarreta pueden extrapolarse a todos los demás cuentos de este grupo y por tanto, no entraremos aquí con detalle en un aspecto que ya ha sido rigurosamente estudiado⁶⁹⁷. “Claro está –nos dice Tamayo Vargas– que aún superviven metáforas refinadas –y aun mórbidas– del

⁶⁹⁶*Ibidem*, pp. 83-84.

⁶⁹⁷ V. “Capítulo IV. La descripción”, Armando Zubizarreta, *Perfil y entraña de El Caballero Carmelo*, *op. cit.*, pp. 73-90, y “3.5. Descripción plástica del paisaje”, en Patricia Castillo, *Aproximación a la plástica en Abraham Valdelomar*, Lima, Universidad Ricardo Palma-Editorial Universitaria, 2012, pp. 76-89.

modernismo; pero en la generalidad de las páginas se nota ese nuevo descendimiento de temas a lo más sencillo, humilde y rústico”⁶⁹⁸, directamente vinculado, por otra parte, con ese criollismo “auténtico” del que hablábamos en el epígrafe anterior:

En estos cuentos, Valdelomar recrea el ambiente de su infancia en la costa con un lenguaje aprendido en el modernismo; pero lo purifica y lo reduce a sus elementos esenciales para crear una determinada atmósfera [...] y para evocar impresiones y estados anímicos. Aunque Valdelomar sea el iniciador de la “literatura regional” en el Perú, de ninguna manera descuida la forma ni el estilo, ni recrea ambientes a base de un lenguaje “criollo” de falsa imitación⁶⁹⁹.

Por tanto, el escenario de Pisco y el recuerdo de las anécdotas familiares y la vida aldeana, que conllevan, como vemos, una depuración del lenguaje y una notable sencillez expresiva, devienen en una autenticidad de lo narrado que ha sido puesta de relieve por críticos como Luis Loayza, quien considera que “cuando habla de su infancia, de su familia, le cambia la voz porque hace una literatura de experiencia y no de lecturas o imitación”⁷⁰⁰. En este sentido cabe hacer notar que el propio Valdelomar insistió a menudo en su origen humilde y provinciano⁷⁰¹, sobre todo para resaltar hasta qué punto ese origen determinó su formación y moldeó su sensibilidad, más allá de las academias y de los libros. Así lo expone en “De natura rerum. Confesiones íntimas”, otro de los textos habitualmente citados por los críticos para mostrar las claves de la inspiración literaria que subyace a los “cuentos criollos”:

⁶⁹⁸ Augusto Tamayo Vargas, “Abraham Valdelomar”, en Julio Ortega y Augusto Tamayo Vargas, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁹⁹ Rita Gnutzmann, *Novela y cuento del siglo xx en el Perú*, *op. cit.*, p. 41. La crítica se ha mostrado unánime al señalar que a partir de lo heredado del modernismo, Valdelomar logra dar vida a una nueva expresión literaria: “la innovación de Valdelomar [...] estriba en captación de ambientes inéditos y, bajo el influjo del Modernismo, la creación de atmósferas” (Sergio Ramírez Franco, “La muerte como motivo en los cuentos de Abraham Valdelomar”, *Letras*, año 63, n.º 91, 1992, p. 127). Y Luis Loayza añade que pervive en estos cuentos el “gusto de comienzos de siglo, pero no hay preciosismo, ni las imágenes ni las palabras valen por sí mismas, fuera del efecto total: todo tiene a un fin y está sometido a un propósito” (“El joven Valdelomar”, *art. cit.*, p. 164).

⁷⁰⁰ Luis Loayza, “El joven Valdelomar”, *art. cit.* p. 159.

⁷⁰¹ “Yo soy de Ica. Me crié en los campos. Corrí de niño bajo la sombra de los viñedos ubérrimos, en los valles fecundos, bajo el sol vibrante de un cielo hondo, azul, lleno de estrellas y de ideas. Así mi alma está hecha de paisaje, de recuerdo tierno y triste” (*El Tiempo*, Chiclayo, 28 de julio de 1918. Reproducido en *Valdelomar por él mismo*, *op. cit.*, pp. 375-276).

Yo soy aldeano. Nací y me crié en la aldea, a orillas del mar, viendo mis infantiles ojos, de cerca y perennemente, la Naturaleza. No me eduqué con libros sino con crepúsculos. Mi profesor de Religión fue mi madre y lo fue después el firmamento. Mis maestros de Estética fueron el paisaje y el mar; mi libro de Moral fue la aldehuela de San Andrés de los Pescadores, y mi única filosofía la que me enseñara el cementerio de mi pueblo⁷⁰². (II, 560)

De estas palabras se desprende que son dos aspectos los que determinan la creación de estos relatos. Por un lado, la vida familiar y la cotidianidad del pequeño pueblo costeño y por otro lado, el entorno natural en que dicha vida se enmarca. Si bien todos los cuentos contienen algo de ambas, es posible advertir que en algunos de ellos adquiere mayor relevancia la anécdota en sí, mientras que en otros la naturaleza se adueña del relato y emerge como personaje principal, como ocurre en “La paraca” y “Hebaristo, el sauce que murió de amor”, cuentos a los que dedicaremos el último apartado del análisis.

En el resto de los relatos nos encontramos con un narrador adulto que nos cuenta, en primera persona y en pasado, hechos que recuerda de su infancia. Evidentemente, como bien ha advertido Luis Loayza, no es el niño-personaje quien escribe los relatos, sino que “hay siempre la tensión entre el mundo de la infancia y la visión del escritor”⁷⁰³. Esa tensión que, como anota Rita Gnutzmann, se mide en la “distancia entre el niño-actor y el narrador-adulto”⁷⁰⁴, se plasma en momentos en los que surge en el relato la voz del narrador que comenta, con ironía o con humor, las ingenuas impresiones del niño que recuerda haber sido.

Aunque los cinco cuentos presentan este mismo narrador en primera persona, hay un elemento que condiciona el análisis: dos de ellos, “Los ojos de Judas” y “El buque negro”, entran por momentos en los terrenos de lo fantástico.

⁷⁰² Recordemos en este sentido que uno de los pilares básicos de la insurgencia colonidista era el rechazo a todo academicismo. Esta es, por otro lado, una idea que el autor repite en varias ocasiones: “en las páginas de la vida he aprendido muchas lecciones y tu amistad me ha dejado tantos conocimientos, tantas ideas, como la lectura de la *Biblia*, la visión del mar, la pura contemplación del cielo, que son las cosas que más me han enseñado” (“Carta abierta a Carlos Sánchez Gutiérrez”, *Mar y Brisa*, n.º1, 29 de diciembre de 1915). “Más ha contribuido en la formación de mi espíritu la muda contemplación de estos médanos y guarangales, de estos viñedos y algodóneros florecidos, de estos sauces añosos, de estas acequias lentas y sombreadas, de estos crepúsculos encendidos y de estas noches consteladas por el raro florilegio de las estrellas, que las lecciones de Filosofía del doctor Deustua, o las novelas de Anatole France” (*El Heraldo*, Ica, marzo de 1916). Ambos textos reproducidos en *Valdelomar por él mismo*, op. cit., pp. 195-199 y 222-225 respectivamente.

⁷⁰³ Luis Loayza, “El joven Valdelomar”, art. cit., p. 162.

⁷⁰⁴ Rita Gnutzmann, *Cuento y novela del siglo XX en el Perú*, op. cit., p. 39.

Hemos venido viendo a lo largo de esta tesis que en diversas composiciones aparece esa dimensión de lo fantástico, menos sofisticada en sus primeras obras, pero que va poco a poco puliéndose hasta ser manejada con pericia e integrada con maestría en relatos que, en un principio, no se antojan al lector como fantásticos. Este aspecto dota el análisis de estos dos cuentos de una faceta muy interesante, y por ello requieren ser tratados en un epígrafe aparte dentro de este capítulo, sin perder por ello de vista las conexiones evidentes con el resto de los “cuentos criollos”.

6.2.1. El despertar del niño a la vida adulta: “Yerbasanta”, “El Caballero Carmelo” y “El vuelo de los cóndores”

*Los restos de mi niñez busco en la oscura
soledad de las salas, en el viejo granero,
y sólo encuentro la honda tristeza del pasado.*

Abraham Valdelomar

Si damos crédito a la dedicatoria que precede a “Yerbasanta”, “novela corta pastoril, escrita a los diez y seis años, en mi triste y dolorosa niñez inquieta y pensativa, que exhumo en homenaje a mi hermano José” (II, 177), esta sería la primera narración compuesta por Valdelomar, en torno al año 1904. Sin embargo, como nos recuerda Manuel Miguel de Priego, Valdelomar tenía la costumbre de disminuirse la edad en dos años, por lo que podríamos entender que la escribió a los dieciocho años y, por tanto, en 1908⁷⁰⁵. En cualquier caso, sigue siendo la primera narración de Valdelomar, anterior incluso a los “cuentos exóticos”. Como sostiene Manuel Miguel de Priego, “esta novela corta puede haber sido no sólo retocada, sino, incluso, totalmente reescrita a tono con los progresos de Valdelomar en el oficio y con las nuevas experiencias suyas durante su estada iqueña en la Semana Santa de 1916”⁷⁰⁶. Aún así, el hecho de que Valdelomar iniciara tan temprano una narración de sabor costeño, incluso aunque fuera de una

⁷⁰⁵ Cfr. Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 319.

⁷⁰⁶ *Ibidem*.

forma más o menos embrionaria, apoya la tesis que venimos defendiendo en este trabajo sobre que no puede considerarse la obra de Valdelomar en términos de estricta evolución, sino que se articula en torno a una puesta en práctica de varias formas de hacer literatura simultaneadas en el tiempo.

En este sentido, de acuerdo con la apreciación de Carlos Eduardo Zavaleta, en “Yerbasanta”, se da “un cambio en la narración modernista, que acá pierde el brillo y la decoración, así como el ambiente mundano y su apego a Europa [...], pero gana en intimidad humana, en poesía y en fidelidad a la región”⁷⁰⁷. Sin embargo, recordemos que algunos años más tarde, en 1910-1911, nos encontramos con *La ciudad muerta* y *La ciudad de los tísicos* donde, como vimos en el capítulo correspondiente, Valdelomar se sitúa en la estela modernista y se adhiere a los modelos europeos para recrear una imagen decadente de Lima. Por tanto, vemos claramente esa convivencia simultánea de varias vías.

Esto no significa que la literatura de Valdelomar no madure con el tiempo, ni que no mejore dentro de cada grupo de cuentos. Así ocurre de hecho en el caso de “Yerbasanta” que, como dice Armando Zubizarreta, “es un embrión de novela [...] o, mirándola desde la perspectiva de los cuentos criollos, es un cuento no definitivamente conseguido”⁷⁰⁸. Es cierto que el equilibrio entre anécdota, descripción y tempo narrativo está menos conseguido que en otros relatos. Sin embargo, este primer ensayo, ya nos da las claves que nos servirán para interpretar el resto de los “cuentos criollos”. Además, como anotaba anteriormente Manuel Miguel de Priego, en 1916 Valdelomar fue a pasar la Semana Santa a Ica, igual que hacía en su infancia, y es más que probable que esta experiencia lo animara a recuperar este relato de su adolescencia y reescribirlo en consonancia con los “cuentos criollos” con los que compartía el tema y el escenario.

“Yerbasanta” se construye en una serie de nueve breves fragmentos. En el primero de ellos, Valdelomar consigue abrir el relato captando magistralmente la inocencia del niño a cuyos recuerdos da voz el narrador adulto. Esta secuencia es fundamental porque nos proporciona las claves interpretativas de muchos de los cuentos criollos:

⁷⁰⁷ Carlos Eduardo Zavaleta, “La novela poética peruana en el siglo XX”, *art. cit.*, p. 66.

⁷⁰⁸ *Perfil y entraña de El Caballero Carmelo*, *op. cit.*, p. 41.

—Oye Manuel, le preguntamos un día, ¿dónde está tu papá?...

—En Lima...

—Y tú, ¿por qué no estás con él?

Enrojeció, inclinó la cabeza morena y echóse a sollozar dolorosamente. Corrimos donde mi madre:

—Mamá, Manuel está llorando...

—¿Por qué?

—Estábamos en el jardín. Jesús le preguntó por su papá y se ha echado a llorar...

Mi madre nos dijo que no debíamos preguntarle nada sino quererlo mucho porque Manuel “era un niño muy desgraciado”. Desde entonces cuando alguno de mis hermanos le molestaba, nosotros le decíamos en secreto:

—Oye: no le molestes. Dice mamá que debemos quererlo mucho porque Manuel es un niño “muy desgraciado” ... (II, 179)

Por medio de esta sencilla anécdota, nos ha puesto en antecedentes: el lector intuye que Manuel ha vivido algún tipo de drama familiar. Pero a la vez se nos sitúa en el marco referencial de un niño pequeño que, como vemos en el fragmento, no llega a comprender el alcance de las palabras de su madre. En los cinco “cuentos criollos” que comparten este mismo protagonista funciona esta dinámica que constituye el gran hallazgo de Valdelomar, ya que a menudo nos encontramos con que, como lectores, tenemos más información que el propio niño protagonista – porque como adultos somos capaces de inferirla–, mientras él observa, a menudo perplejo, el desarrollo de unos acontecimientos que no acaba de comprender.

Continúa el relato presentándonos a Manuel como el primo del protagonista, que reside con la familia y es descrito como un joven tranquilo, amable y bueno, hasta que un día llega muy preocupado a casa. El aire taciturno de Manuel persiste sin que nadie conozca el motivo hasta que una noche la familia al completo decide ir al muelle a contemplar la luna sobre el mar. Mientras los adultos hablan, Manuel toma su guitarra y canta un yaraví compuesto por él mismo:

En su ventana moría el sol
y abajo, lento, cantaba el mar;
y ella reía llena de amor
rubia del oro crepuscular...

No volvió nunca mi pobre amor,
yo desde lejos la vi pasar;
todas las tardes moría el sol
y su ventana no se abrió más...
¡y su ventana no se abrió más! (II, 181)

Tras oír la canción, nos dice el narrador que “enmudecieron todos. Y aquella noche oí desde mi cuarto sus sollozos de angustia” (*ibid.*). A partir de este momento, el lector ya ha comprendido que Manuel sufre por algún desengaño

amoroso. Sin embargo, como indicábamos antes, la perspectiva que se nos ofrece es la de un niño pequeño que no puede llegar a la misma conclusión; de ahí que el siguiente fragmento se abra con estas palabras: “Manuel estaba muy enfermo y mi madre quiso mandarlo a Ica, a casa de la señora Eufemia, su madre” (*ibid.*). Como lectores entendemos que Manuel no está en realidad enfermo y que seguramente es enviado a Ica como forma de alejarse de un amor no correspondido, pero no podemos saberlo, ni lo sabremos en ningún momento en todo el relato, puesto que solo podemos llegar a conocer aquello a lo que el niño puede acceder.

En este momento la acción se interrumpe y asistimos a la evocación de la Semana Santa y del Jueves Santo en Ica, festividades descritas con el lirismo y con ese halo de nostalgia que la crítica ha identificado a menudo con los “cuentos criollos”, y que finalizan con las siguientes palabras, donde emerge con claridad la voz del narrador:

Tantas cosas, tan bellas, que están muertas como la buena abuelita y como el pobre Manuel y como mis ilusiones de esos días y como esas mañanas de sol que yo no he vuelto a ver nunca y como todo lo que es bello, y juvenil; y que pasa, y que no vuelve más... (II, 183).

En este caso, y como sucederá muchas veces en estos cuentos, podemos apreciar que la nostalgia del narrador no se limita a la vida familiar y sencilla de la aldea, sino que parece extrapolarse a su propia forma de relacionarse con el mundo en aquel tiempo. El narrador parece echar de menos la inocencia perdida, la capacidad como niño para desconocer los males del mundo, un estado al que sabe que no puede volver.

Resulta interesante, llegados a este punto, señalar el claro paralelismo que existe entre los cuentos criollos y algunos de los mejores poemas de Valdelomar. No es este el lugar para hacer un análisis pormenorizado de su poesía, pero merece la pena destacar algunos sonetos, como “La casa familiar” en este caso, que están claramente emparentados, tanto por el tema como por el tono general, con algunos de los relatos. Al igual que alcanza las cotas más altas de su narrativa en los “cuentos criollos”, también en los poemas dedicados al recuerdo de la vida aldeana y familiar encontramos los mejores versos del autor. El soneto “La casa familiar” contiene la indicación de haber sido escrito “En Pisco, en abril, en el año del Señor

de 1916” (I, 536), por lo que además coincide con el viaje a Ica que sabemos que Valdelomar hizo en Semana Santa de aquel año:

“La casa familiar”

Ya la casa está vieja. Ya no es la misma casa.
El jardín florecido se extinguió. A la desierta
alcoba ya no sube, escaladora experta,
la vid de viejos pámpanos, en racimos escasa.

Ya el asno con la alfalfa florecida no pasa,
ni el viejo panadero se detiene a la puerta,
ni platican los padres. . . ¡Ya la casa está muerta!
¡Ya no hay voces hermanas! ¡Ya no es la misma casa!

Humedad. Muros rotos. Un acre olor de olvido.
Hieráticas, las viejas blancas aves marinas
se posan en la triste morada solitaria...

Y sobre los escombros del hogar extinguido,
el ñorbo abre en el aire su corona de espinas,
¡su corona de espinas perfumada y precaria! (I, 335-336)

En el poema, el yo poético se asemeja notablemente al narrador de los “cuentos criollos”. Dejando de lado la perspectiva infantil que funcionaría con mucha mayor dificultad en el género proaético, el autor proyecta su nostalgia en los elementos materiales y del paisaje que simbolizan la vida provinciana que ha quedado anclada en el pasado y que es imposible recuperar.

Volviendo a “Yerbasanta”, al final nos encontramos con que Manuel se ha suicidado. El fervor religioso que preside la novela y que ya notara Luis Fabio Xammar⁷⁰⁹, alcanza ahora un punto máximo cuando, nos informa el niño, “en el Cementerio no querían dar permiso para enterrarlo. ¡Cuántas cosas hicieron para que la piedad cristiana abriera las puertas de la última morada a aquel infeliz que había muerto de dolor, y que había sido tan bueno en la vida!” (II, 189). La reflexión del narrador adulto está haciendo hincapié en la sorpresa que como niño le supuso saber que a Manuel, tan bueno y afable, se le negaba el derecho a ser enterrado en el cementerio del pueblo. Es significativo además, en este sentido, que el relato se cierre ya no con el recuerdo del niño, sino con la reflexión del

⁷⁰⁹ Cfr. *Valdelomar: signo, op. cit.*, p. 60.

narrador adulto que ahora, pasados los años, sabe y entiende el verdadero motivo de la muerte de Manuel:

Quien llegue a Pisco y vea el faro del muelle, quien lo vea de noche alumbrando pobrementemente con su luz, guía de barcos perdidos y de botes desorientados, y de náufragos, cuya luz se quiebra en las aguas; recuerde a ese espíritu triste, de melancolía infinita, de aldeano amor, poeta de sus dolores íntimos, recuerde a Manuel, perdónele, y trate de oír, en el murmullo de las aguas que se debaten bajo el muelle en las tinieblas de la noche, aquel sencillo verso del amigo sepulto. (II, 190)

En general, la mayoría de los “cuentos criollos” acaban con un fragmento similar a este, donde el narrador reflexiona sobre el episodio de su niñez relatado en el cuento. También podremos apreciar en varios de los relatos la importancia de la religión en casa de los Valdelomar y en la vida del pueblo. Pero sobre todo encontraremos en ellos el tono sincero, que entronca con el carácter autobiográfico de los relatos.

Si la historia de Manuel en “Yerbasanta” es probablemente ficticia, no lo es todo lo que atañe a las vacaciones familiares en Ica durante la Semana Santa. De la misma forma, sabemos que Roberto, el hermano mayor, regaló al padre, Anfiloquio Valdelomar, un gallo Carmelo⁷¹⁰. En este sentido, como sostiene Armando Zubizarreta,

es cierto que las memorias, aparte de ser un género histórico, son a veces, en mayor o menor medida, materia de narrativa. La dosis de ficción y el empeño de crear un mundo autónomo, independiente de la comprobación histórica externa, dividen, en los casos de confluencia, las dos vertientes, sin que muchas veces sea posible delimitar con exactitud las fronteras exactas de la obra. Y tal, sería el caso de *El Caballero Carmelo*, tan cercano a la historia familiar. Sin embargo, la historia heroica del gallo Carmelo, tan personaje todo él, asume aquel mundo de memorias en un argumento de ficción literaria⁷¹¹.

La heroica historia del gallo en “El Caballero Carmelo”, segundo cuento en nuestro análisis, es por tanto, una elaboración literaria de Valdelomar a partir de ese gallo de pelea que formó parte de la vida familiar durante algunos años. Pero, ¿cómo logra el autor dotar a un simple gallo de la suficiente entidad literaria, como para que este cuento sea considerado el iniciador y uno de los mejores cuentos de

⁷¹⁰ Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 358.

⁷¹¹ Armando Zubizarreta, *Perfil y entraña...*, op. cit., p. 49.

la narrativa peruana de todos los tiempos? A esta pregunta y a muchas otras da respuesta Zubizarreta en su fundamental estudio *Perfil y entraña de El Caballero Carmelo*, volumen que ha resultado vital para la elaboración de este capítulo y al cual remitiremos a menudo a lo largo del análisis.

Lo primero que anota Zubizarreta es que el gallo del relato aparece caracterizado como caballero medieval, estrategia que permite al autor dotar de dignidad literaria y emotiva belleza la aparentemente simple historia de un gallo de pelea:

Desde el título alcanzamos a entender que es propio del Carmelo, dentro de la concepción artística de la obra, la personalidad de caballero medioeval. Es evidente, a través de la descripción del gallo, del desarrollo de la acción, de los caracteres de ésta, de la retórica de los libros de caballería, de los procedimientos arcaizantes al servicio de una prosa aristocrática, la intención de evocar al Carmelo en genio y figura de caballero⁷¹².

La caracterización medieval funciona en el relato a todos los niveles: estructura, lenguaje, descripciones e incluso la pelea de gallos evocan la retórica de los libros de caballerías. El cuento que, como es habitual en Valdelomar, se divide en breves fragmentos, comienza con la llegada a casa del hermano mayor, Roberto, después de años de ausencia. Junto con los regalos que trae para toda la familia, llega el gallo Carmelo: “así entró en nuestra casa este amigo íntimo de nuestra infancia ya pasada, a quien acaeciera esta historia digna de relato; cuya memoria perdura aún en nuestro hogar como una sombra alada y triste: el Caballero Carmelo” (II, 136). Al final se exalta todavía más la retórica de caballerías: “así pasó por el mundo aquel héroe ignorado, aquel amigo tan querido de nuestra niñez: el *Caballero Carmelo*, flor y nata de paladines, y último vástago de aquellos gallos de sangre y de raza, cuyo prestigio unánime fue el orgullo, por muchos años, de todo el verde y fecundo valle del Caucato” (II, 145). A propósito de este último fragmento resulta interesante la observación de Luis Jaime Cisneros, quien considera que los caballeros medievales de la tradición literaria europea

luchan y aspiran a la gloria de los siglos venideros. El verdadero premio para Don Quijote estaba en lo que de él dijeran los historiadores futuros. Valdelomar, como el historiador futuro de este gallo melancólico de la costa

⁷¹²*Ibidem*, p. 67.

peruana, enlaza el destino aristocrático del Carmelo, que parecía tener un destino de caballero español, con el de toda la raza de los gallos de pelea⁷¹³.

Todo el relato está construido en torno a esta proyección, sobre la figura del gallo, de los atributos propios de los caballeros medievales. Por supuesto, el animal aparece descrito con todas las cualidades de un caballero, y los valores morales que demuestra en su último combate corresponden a los ideales de honor, valentía y honradez inherentes al paladín medieval⁷¹⁴.

No obstante, el valor del relato excede esta estrategia de caracterizar al gallo como caballero. La propia estructura y la dosificación de la información sirven para construir un cuento de extraordinaria factura. En el primer fragmento se nos presenta la llegada del gallo a la casa familiar, a continuación en el segundo fragmento asistimos a la descripción de la vida doméstica y a la consagración del animal como uno más de la familia. El tercer fragmento es una larga descripción de Pisco, el entorno natural y la vida tranquila de sus habitantes, que sirve para “dejar pasar el tiempo que media entre el recién llegado y joven Carmelo y el gallo ya viejo y cubierto de gloria que se ve obligado, para salvar el honor, a afrontar, en condiciones desventajosas, un reto que pone en duda su calidad”⁷¹⁵. Los elementos del paisaje son utilizados a menudo para significar el paso del tiempo, así por ejemplo, la higuera simboliza el largo periodo que el hermano mayor ha pasado fuera de casa⁷¹⁶:

⁷¹³ Luis Jaime Cisneros, “Abraham Valdelomar: El Caballero Carmelo”, en *Valdelomar. Memoria y leyenda*, op. cit., pp. 185-186.

⁷¹⁴ No vamos a profundizar aquí en este aspecto de la caracterización del Carmelo como caballero, puesto que este tema ha sido ya ampliamente estudiado. V. Armando Zubirrarreta, “Capítulo III: El personaje aristocrático”, en *Perfil y entraña de El Caballero Carmelo*, op. cit., pp. 53-72; Luis Jaime Cisneros, “Abraham Valdelomar: El Caballero Carmelo”, en *Valdelomar. Memoria y leyenda*, op. cit., pp. 179-187 y Víctor Tenorio García, “Estudio de ‘El Caballero Carmelo’”, en *Siete estudios del cuento peruano*, Lima CONCYTEC, 1988, pp. 13-29. Quizá sea interesante anotar también aquí el escepticismo con que Marco Aurelio Denegri, experto en gallística, encara su aproximación a este relato (“Valdelomar y la gallística”, *El Caballo rojo*, febrero de 1984, pp. 6-7). Según él, es evidente que Valdelomar desconocía totalmente la disciplina gallística, puesto que la descripción que proporciona del personaje no se parece en nada a un verdadero gallo Carmelo. Sin contradecir a Denegri, es necesario aclarar que seguramente a Valdelomar no le importaba demasiado el aspecto que tuviera un verdadero gallo Carmelo, lo único que buscaba en su descripción era dotar al animal de aspecto y carácter caballeresco con el objetivo de dotar de originalidad a su ficción a través de la identificación del animal con el porte y la figura del caballero medieval.

⁷¹⁵ Armando Zubirrarreta, *Perfil y entraña...*, op. cit., p. 45.

⁷¹⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 43.

—¿Y la higuera? – dijo. [Roberto]
Buscaba, entristecido, aquel árbol cuya semilla sembrara él mismo antes
de partir. Reímos todos:
—¡Bajo la higuera estás!... (II, 135)

El cuarto fragmento se inicia con la descripción del gallo que “tras el desborde descriptivo de la vida rural del capítulo tercero, salva la continuidad del relato e hilvana, definitivamente, con su caballerisca figura, el hilo argumental del cuento”⁷¹⁷. Después asistimos a la descripción de la fiesta del pueblo y el ambiente, que desemboca en la pelea entre dos gallos que precede a la del Carmelo y su adversario; “que tiene la misión de crear el clima y la tensión para el espectáculo de fondo”⁷¹⁸. En el último capítulo se nos hace saber que, a consecuencia de las heridas y a pesar de haber sido cuidado con esmero por los más jóvenes de la familia, el Caballero Carmelo muere. La descripción de la muerte del personaje tiene todos los ingredientes de la muerte del héroe que sabe llegado su final, y es plasmada con maestría por Valdelomar, mediante la técnica impresionista, jugando sobre todo con los colores del crepúsculo y del gallo:

De pronto el gallo se incorporó. Caía la tarde y por la ventana del cuarto donde estaba, entró la luz sangrienta del crepúsculo. Acercóse a la ventana, miró la luz, agitó débilmente las alas y estuvo largo rato en la contemplación del cielo. Luego abrió nerviosamente las alas de oro, enseñoreóse y cantó. Retrocedió unos pasos, inclinó el tornasolado cuello sobre el pecho, tembló, desplomóse, estiró sus débiles patitas escamosas, y mirándonos, mirándonos amoroso, expiró apaciblemente. (II, 145)

Como señala Víctor Tenorio, “el cuento se había iniciado una mañana: llega el Carmelo, agita sus alas y canta. El desenlace se realiza en la tarde, al esconderse el sol: el Carmelo agita sus alas, canta y muere”⁷¹⁹. De forma que Valdelomar hace un uso simbólico del tiempo que, junto con la retórica caballerisca y las estampas de la vida rural de Pisco, dota de profundidad al relato, marcando el amanecer y el ocaso del héroe:

Valdelomar se inspira en un mundo de caballerías, donde reina la figura del último caballero andante, compendio de todos ellos, don Quijote de la

⁷¹⁷*Ibidem*, p. 46.

⁷¹⁸*Ibidem*, p. 47.

⁷¹⁹ Víctor Tenorio, “Estudio de ‘El Caballero Carmelo’”, art. cit., p. 23.

Mancha y lo toma como paradigma de su creación, al mismo tiempo que recoge de la novela cervantina las esencias pastoriles del sueño de la Edad Dorada para transfigurar la descripción de la vida rural. Sin embargo, a pesar de la óptica literaria que se utiliza, a pesar de todos los elementos empleados para presentar la figura y la historia del gallo bajo la especie de caballerías y la vida rural bajo la especie de la Arcadia pastoril, y gracias a todo ello precisamente, la realidad se hace más patente y más lúcida⁷²⁰.

Sin embargo, la trascendencia de este relato va más allá de la historia del gallo Carmelo y enlaza con lo que ya apuntábamos a propósito de “Yerbasanta”. Como anotó Aldrich en su estudio del cuento peruano del siglo xx, el mayor atractivo de muchos de los relatos criollos de Valdelomar radica en cómo el niño tiene que ir enfrentándose a los miedos y decepciones propios de la vida adulta, “and herein lies the charm of these Works, for in them the boy’s fears, hopes, disappointments, and confusions are made poignantly real as he faces problems and moral definitions which the more sophisticated adult mind takes for granted or rationalizes”⁷²¹.

En este caso, el niño es incapaz de comprender los motivos que llevan a que el gallo tenga que pelear. Sabe que un vecino ha retado y ofendido a su padre, pero aún así, el narrador nos transmite su perplejidad ante la idea de que el gallo “iría a un combate y a luchar a muerte, cuerpo a cuerpo, con un gallo más fuerte y más joven. Hacía ya tres años que estaba en casa, había él envejecido mientras crecíamos nosotros, ¿por qué aquella crueldad de hacerlo pelear?” (II, 141). De igual modo, durante la pelea asistimos al temor del niño, que contrasta con la actitud de los adultos que, insensibles al sufrimiento de los animales, intercambian apuestas sobre quién perderá el combate, y así,

through this painful experience, the lad discovers that a man, even his own father, is capable of choosing what may bring sorrow. He also is forced to acknowledge that what affects him deeply may be of no concern to others. The result of this initiation is a necessary loss of innocence; a certain beauty and charm have gone out of life⁷²².

Vemos entonces que subyace a estos cuentos el proceso de pérdida de inocencia y primera confrontación con un mundo esencialmente injusto. En este

⁷²⁰ Armando Zubizarreta, *Perfil y entraña...*, op. cit., p. 68.

⁷²¹ Earl M. Aldrich Jr., *The Modern Short Story in Perú*, op. cit., p. 34.

⁷²² *Ibidem*, pp. 35-36.

sentido, Aldrich aprecia la evidente relación entre “El Caballero Carmelo” y “El vuelo de los cóndores”, puesto que, en este último, el niño protagonista vuelve a sumirse, de forma más cruda y trágica todavía, en un universo adulto que aún no comprende, pero que está empezando a desentrañar.

“El vuelo de los cóndores” mantiene la forma de un narrador adulto que cuenta recuerdos de su infancia. Se abre el relato cuando el niño un día, al salir de la escuela, topa con los artistas del circo que acaba de llegar a la ciudad y queda embelesado contemplando el desfile de personajes entre los que destaca “una niña blanca, muy blanca, sonriente, de rubios cabellos, lindos y morenos ojos” (II, 146). Esa noche el niño sueña con el circo: “vi desfilar a todos los animales. El payaso, el oso, el mono, el caballo, y, en medio de ellos, la niña rubia, delgada, de ojos negros, que me miraba sonriente. ¡Qué buena debía ser esa criatura tan callada y delgaducha!” (II, 148-149).

A partir de este momento, el lector empieza a intuir la importancia de la niña para el relato y a presentir quizá la historia de un “primer amor” infantil. Al día siguiente el padre de la familia anuncia que ha comprado entradas y todos podrán ir a ver el circo y los hermanos, emocionados, se apresuran a leer el programa, cuyo número más espectacular es “*El vuelo de los cóndores*, ejecutado por la pequeñísima Miss Orquídea” (II, 149). Puesto que nuestra percepción como lectores sigue limitada a la perspectiva del niño, conocemos con detalle las impresiones que esta nueva información causan en el pequeño: “me dio una corazonada. La niña no podía ser otra...” (*ibid.*).

El relato, también organizado en pequeños fragmentos, muestra una vez más la pericia narrativa de Valdelomar, que va dosificando la información sobre el personaje de Miss Orquídea. En cada uno de los breves episodios aparece la niña, siempre contemplada, como todo lo demás, desde el punto de vista del protagonista. Así llegamos al cuarto capítulo, cuando la familia asiste al espectáculo circense, donde comienza a acentuarse la tensión narrativa, puesto que vemos en este fragmento desarrollarse una serie de números que culminan con el público, enardecido, clamando para ver el espectáculo más esperado, “el vuelo de los cóndores”.

En el siguiente fragmento alcanza el relato su clímax. “Un estremecimiento recorrió todos mis nervios”(II, 152), nos dice el narrador. La niña, que debe realizar un complicado ejercicio saltando entre dos trapecios, se prepara para ejecutar el salto mientras la inquietud del joven protagonista crece cada vez más. Miss Orquídea cumple su hazaña con éxito y el público, exaltado, aplaude hasta lograr que el ejercicio se repita. Esta vez, sin embargo, ella se cae del trapecio y sufre una grave lesión:

La recogieron, escupió, escupió, vi mancharse de sangre su pañuelo, perdida en brazos de esos hombres y en medio del clamor de la multitud.

Papá nos hizo salir, cruzamos las calles, tomamos el cochecito, y yo, mudo y triste, oyendo los comentarios, no sé qué cosas pensaba contra esa gente. *Por primera vez comprendí entonces que había hombres muy malos...* (II, 153.La cursiva es mía)

Es en este momento cuando el niño es consciente de la tragedia, y la tragedia, como podemos comprobar en sus palabras, no es tanto que haya ocurrido un accidente sino que haya “hombres malos” capaces de someter a una niña a semejante prueba, aspecto que ha sido puesto de relieve acertadamente por Aldrich:

Despite his last words [se refiere a las palabras marcadas en cursiva en la cita precedente], however, his shock does not come from the discovery that bad men and evil exist in the world. He understands that there are good people and wicked people. His discovery is more fundamental. As in the case of the previous story [“El Caballero Carmelo”], he is initiated to the truth that selfish acts and attitudes can cause tragedy and suffering. He recognizes, ironically, what the audience fails or refuses to recognize: that they enjoy seeing a child’s life in danger, and that this lust for excitement has contributed to her injury⁷²³.

Después de este episodio, asistimos a la creciente preocupación del niño, que no ha dejado de pensar en la pobre Miss Orquídea y acude inquieto al desfile del circo el sábado siguiente, tan solo para comprobar si ella está allí. Emerge aquí la voz del narrador adulto, para informarnos de que “el circo seguía funcionando. [...] Pero ya no daban el Vuelo de los Cóndores. Los artistas habían querido explotar la piedad del público haciendo palpable la ausencia de Miss Orquídea” (II, 154),

⁷²³*Ibidem*, p. 36.

detalle que obviamente no habría podido ser apreciado desde la perspectiva infantil del relato. En el desfile, el caballo de Miss Orquídea marcha solo, con un listón negro en la cabeza, de modo que llegados a este punto tanto el lector como el protagonista se temen lo peor.

Sin embargo, un día, al ir de camino la escuela, el niño descubre a Miss Orquídea en el patio de una de las casas a la orilla del mar, delante de las cuales él tiene que pasar a diario. La acróbata está sentada envuelta en una manta, pálida y delgada. Los dos niños se miran un instante y, a la salida de clase, vuelven a encontrarse:

La miré cariñosamente desde la orilla; esta vez la enferma sonrió, sonrió. ¡Ah, quién pudiera ir a su lado a consolarla! Volví al otro día, y al otro, y así durante ocho días. Éramos como amigos. Yo me acercaba a la baranda de la terraza, pero no hablábamos. Siempre nos sonreíamos mudos y yo estaba mucho tiempo a su lado. (II, 154-155)

La soledad de la niña refuerza el juicio expresado antes por el protagonista, pues se sugiere que una vez que la pequeña es incapaz de contribuir al espectáculo del circo con su número, se ve hasta cierto punto abandonada por quienes deben cuidarla, y pasa las horas sola y enferma. En el noveno día de esta rutina, cuando el niño llega a la casa, Miss Orquídea no está. Acude rápidamente al puerto, a donde llega justo a tiempo para despedirse de su amiga:

Entre Miss Blutner y Kendall, cogida de los brazos, caminando despacio, tosiendo, tosiendo, la bella criatura. Metíme entre las gentes para verla bajar al bote desde el embarcadero. La niña buscó algo con los ojos, me vio, sonrió muy dulcemente conmigo y me dijo al pasar junto a mí:

—Adiós...

—Adiós... (II, 155)

Por primera y única vez se hablan los protagonistas. Es fácil notar cómo las escenas finales contrastan drásticamente con el clima de los primeros capítulos del relato, donde todo es emoción familiar ante la llegada del circo. Este contraste muestra eficazmente la oposición entre el mundo inocente y bienintencionado de los dos niños y el mundo de los adultos, regido por una codicia que parece no conocer límites.

Este es, sin duda, el mayor logro de Valdelomar, y es además un aspecto que dota de unidad a los tres relatos, pues en todos ellos asistimos al mismo proceso de descubrimiento de la realidad adulta. Esta dimensión está quizá menos lograda en “Yerbasanta”, pues parece que el protagonista no llega a comprender plenamente lo que ha pasado, algo que por otra parte es normal, pues dada su juventud no puede entender la naturaleza del sentimiento amoroso de Manuel, ni cómo ese sentimiento puede haberlo llevado a quitarse la vida. Es ya como adulto que el narrador comprende a su primo y lo compadece.

En “El Caballero Carmelo” es más consciente de lo que pasa a su alrededor, aunque le cuesta entender la decisión de su padre de hacer pelear al Carmelo, puesto que aún se le escapa el concepto del orgullo. El insulto de un vecino no parece motivo suficiente para hacer sufrir al animal de semejante manera, y la certeza de que incluso su propio padre puede llegar a tomar una decisión que va en contra de sus propios sentimientos se convierte, como decía Aldrich, en un drástico paso para la iniciación del niño a la vida adulta. Sin embargo, la crudeza de este relato se ve matizada por el hecho de que, al fin y al cabo, el Carmelo es un gallo de pelea, es un caballero y como tal, muere con honor, de modo que el dolor por la pérdida y la incomprensión se suavizan al dotar a la historia de ese sabor épico y heroico.

Sin embargo, en el caso de “El vuelo de los cóndores” no hay justificación posible. Por primera vez, como el propio narrador nos decía, el niño comprende que el mundo se rige por intereses no siempre justos y que pueden desembocar en tragedia. No hay otra explicación a los sucesos que la pura maldad de los seres humanos y así este relato alcanza una complejidad inusitada, pues como bien anotaba Aldrich, la clave está en que el niño, desde su perspectiva inocente, obliga al lector a enfrentarse con la incómoda verdad de cómo los adultos pueden llegar a disfrutar del espectáculo que supone poner en riesgo la vida de una niña. Este aspecto nos permite además apreciar la unidad entre los relatos criollos, puesto que el lector descubre con horror, al leerlos como conjunto, el evidente paralelismo entre el gallo Carmelo y Miss Orquídea. Ambos son víctimas de la crueldad humana, pero esa crueldad se tiñe de mucha mayor amargura en el segundo caso, pues estamos hablando de un ser humano.

Finalmente, cabe hacer hincapié en un último aspecto. En los tres relatos estudiados en este apartado, la historia de Manuel, del gallo Carmelo y de Miss Orquídea están enmarcadas en el entorno rural del Pisco de la infancia del autor. Como planteábamos en la introducción a este capítulo, la caracterización de los espacios y de la vida aldeana emerge en el relato con naturalidad, la descripción no es un fin en sí misma sino que sirve para dotar a los relatos de verosimilitud, y también, claro está, de belleza estética.

Además, el entorno natural y la sencillez de la vida provinciana sirven a Valdelomar como un escenario adecuado para ensalzar la inocencia de su protagonista. El paisaje pintado en estos relatos parece funcionar en paralelo con la ingenuidad del niño. Del mismo modo que éste ignora los artificios de la mente adulta, Pisco y su entorno permanecen en una especie de arcadia rural, a la que todavía no han llegado las transformaciones provocadas por la modernidad. Y en este sentido, cuando emerge la voz del narrador adulto en los relatos, como vimos a propósito de “Yerbasanta”, observamos la nostalgia que se desprende de sus palabras en dos dimensiones complementarias: la que añora la vida sencilla, preindustrial y conectada con la naturaleza, y la que echa de menos aquel estado de conciencia inocente, donde las ambigüedades morales de la vida adulta no tienen cabida, porque son inimaginables para la mente infantil.

No es la primera vez que observamos esta estrategia en la literatura de Valdelomar. En *La ciudad de los tísicos* también pudimos apreciar un paralelismo entre el declive de la ciudad y el de los enfermos de tisis. Sin duda, y como veremos en el último apartado de este capítulo, la naturaleza y el entorno juegan un papel fundamental en la obra de Valdelomar y sus mayores logros literarios están allí donde paisaje y hechos se imbrican hasta tal punto que el entorno se tiñe de una dimensión simbólica que, más allá de proveer un escenario para la acción, la determina y forma parte intrínseca de ella.

6.2.2. El misterio que se esconde entre la arena y el mar: “Los ojos de Judas” y “El buque negro”

*Cuando el rojo crepúsculo en la aldea ponía
la silenciosa nota de su melancolía,
desde la blanca orilla iba a mirar el mar. [...]*

Abraham Valdelomar

Los dos cuentos que tratamos en este apartado, “Los ojos de Judas” y “El buque negro” están emparentados con los anteriores, pero además se da en ellos una atmósfera angustiosa e inquietante que nos permite establecer una relación muy clara entre estos dos textos⁷²⁴. A lo largo del análisis iremos matizando hasta qué punto podemos hablar de una dimensión fantástica como tal, pero de lo que no hay duda es de que, en estos dos relatos, realidad e irrealidad se confunden, incentivadas por la imaginación y vulnerabilidad del niño protagonista, así como también por el ambiente de supersticiones y fervor religioso que domina la vida del pequeño pueblo donde transcurre la acción. Así se expresaba el propio Valdelomar con relación al ambiente teñido de misterio que recordaba de su infancia:

¡Ah, hermana mía, cuán dulce es recordar! Cuán dulce y triste era la vida de aquel pueblo, qué sencillas gentes, qué paz la que reinaba en todo, qué silencio augusto y solemne pesaba sobre esta ciudad de hombres resignados que jamás salieron del pueblo. ¡En qué aire de soledad, de misterio, de cosas intangibles y singulares pasó nuestra niñez!⁷²⁵

Sensación de misterio e intangibilidad que aparece también plasmada en los relatos por ese narrador adulto cuya voz emerge en ocasiones. Así ocurre al comienzo de “Los ojos de Judas” cuando nos dice que “empezaba el camino sinuoso de la vida, y estas primeras visiones de las cosas, que no se borran nunca, marcaron de manera tan dulcemente dolorosa y fantástica el recuerdo de mis primeros años que así formóse el fondo de mi vida triste” (II, 156). Realmente consigue Valdelomar crear un clima inquietante, apoyándose principalmente en el

⁷²⁴ Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 359.

⁷²⁵ “A Jesús Valdelomar”, carta del 15 de agosto de 1913. (*Epistolario...*, op. cit., p. 77).

uso que hace de determinados elementos de la naturaleza, entre los que destaca el mar. Como explica Silva-Santisteban para el caso de “Los ojos de Judas”:

La visión de Valdelomar tiende al ensanchamiento del paisaje desde la playa hacia las fronteras ilimitadas del mar. Pero este mar no es de una presencia decorativa. Colocado al principio, cumple una función anticipatoria y luego se repite en distintas escenas del puerto o la playa en el transcurso del relato. Todos estos fragmentos anticipatorios preparan el escenario en donde se abisma el alma del narrador, pero también donde pueden producirse tragedias no presentidas como la del momento culminante del cuento⁷²⁶.

El importante papel que juega el mar en este relato ha sido a menudo destacado por la crítica, que ha señalado diversos matices. Lisiak-Land Díaz ha señalado cómo a la presencia dominante del mar se opone el pueblo de Pisco⁷²⁷. De modo similar, Yolanda Westphalen sostiene que existe “una relación dialéctica entre los dos espacios” refiriéndose al puerto y el mar, aunque “no son espacios que se opongan metafísicamente, el uno está contenido en el otro [...], la presencia del mar como elemento natural, amenazador, trágico y temido está presente permanentemente, siempre en relación a la vida de las personas del puerto”⁷²⁸.

Esta oposición que los estudiosos han visto en “Los ojos de Judas” se puede aplicar también a “El buque negro”, un relato al que se ha dedicado muy poca atención crítica. “El buque negro” cuenta la historia de la señora Isabel cuyo marido desapareció misteriosamente justo después de la boda sin que nadie supiera jamás qué había sido de él. Tan solo un pescador afirmó haberlo visto marchar, acompañado de dos hombres extraños, a bordo de un buque negro. Las conexiones entre estos dos cuentos son evidentes pues, como notaba Maureen Ahern, la imagen del buque como elemento de misterio aparece también en “Los ojos de Judas”⁷²⁹:

A la orilla del mar se piensa siempre; el continuo ir y venir de las olas; la perenne visión del horizonte; los barcos que cruzan el mar a lo lejos sin que nadie sepa su origen o rumbo; las neblinas matinales durante las cuales *los*

⁷²⁶ Ricardo Silva-Santisteban, “‘Los ojos de Judas’, imágenes de Pisco”, en W. Espinoza, P. Macera, M.M. de Priego y R. Silva-Santisteban, *La ciudad y el tiempo...*, op. cit., pp. 72-73.

⁷²⁷ Cfr. Lisiak-Land Díaz, *La visione, il viaggio e la magia. Tre racconti di Abraham Valdelomar*, Roma, Carocci Editore, 2004, pp. 15-16.

⁷²⁸ Yolanda Westphalen, “Nuevos asedios a ‘Los ojos de Judas’”, *Letras*, año 64, n.º 92, Lima, 1993, pp. 287-288.

⁷²⁹ Cfr. Maureen Ahern, “Mar, magia y misterio en Valdelomar”, *Sphinx*, n.º13, 1960, p. 162.

buques perdidos pitean clamorosamente; como buscándose unos a otros en la bruma, cual ánimas desconsoladas en un mundo de sombras. (II, 156. La cursiva es mía)

El inicio de “Los ojos de Judas” es uno de los mejor conseguidos de entre todos los “cuentos criollos”. Se abre el relato con una evocación apacible e idílica de Pisco y la vida en el pueblo, pero de repente, al final de esa evocación, Valdelomar rompe bruscamente el tono idílico con una imagen un tanto turbadora:

Al despertar abría yo los ojos y contemplaba, tras el jardín, el mar. Por allí cruzaban los vapores con su plumiza cabellera de humo que se diluía en el cielo azul. Otros llegaban al puerto, creciendo poco a poco, rodeados de gaviotas que flotaban a su lado como copos de espuma y, ya fondeados los rodeaban pequeños botecillos ágiles. *Eran entonces los barcos como cadáveres de insectos, acosados por hormigas hambrientas.* (II, 157. La cursiva es mía)

Indudablemente, esa imagen de hormigas hambrientas acosando cadáveres de insectos no es casual. La belleza de la evocación de la vida rural se ha dislocado y funciona como un adelanto de los sucesos futuros. Del mismo modo, “El buque negro” comienza con una descripción de la vida familiar, nos habla de la higuera plantada por Roberto años atrás⁷³⁰ y nos cuenta algunas costumbres familiares cotidianas. Sin embargo, una noche el padre llega a casa más tarde que de costumbre y visiblemente triste y se nos introduce la misteriosa historia de Isabel y el buque negro.

A partir ahí, en ambos cuentos va acentuándose la atmósfera inquietante, entremezclada siempre con las descripciones de la vida familiar y del pueblo en general. Así, en “Los ojos de Judas” el narrador nos cuenta que al atardecer la madre llevaba a sus hijos a esperar a que el padre saliera del trabajo en la playa, donde contemplaban “la procesión de las luces”, nombre que los niños daban a la carreta que, al anochecer, colocaba los faroles en el puerto:

Parecía aquel carro un buque fantasma que flotara sobre las aguas muertas. A cada cincuenta metros se detenía, y una luz suspendida por invisible mano iba a colgarse en lo alto de un poste, invisible también. Así, a medida que el carro avanzaba, las luces iban quedando inmóviles en el espacio

⁷³⁰ Recordemos ese sistema de referencias cruzadas entre los distintos relatos del que hablábamos al principio. Los elementos del paisaje y de la vida cotidiana son habitualmente empleados por Valdelomar y dotan al conjunto de notable unidad.

como estrellas sangrientas; y el fanal iba disminuyendo su brillo y dejando sus luces a lo largo del muelle, como una familia cuyos miembros fueran muriendo sucesivamente de una misma enfermedad. Por fin la última luz se quedaba oscilando al viento, muy lejos, sobre el mar que rugía en las profundas tinieblas de la noche. (II, 159. La cursiva es mía)

Como podemos apreciar claramente en las partes subrayadas de la cita, esta descripción de la iluminación nocturna utiliza un vocabulario que sugiere lo insondable y la muerte. La imagen del buque adquiere la connotación de lo misterioso por excelencia, y se convierte en símbolo del miedo y lo desconocido. Este tipo de atmósferas son recreadas para, a partir de ahí, introducir lo que, de alguna forma, entra en el terreno de lo irreal en el relato. En “El buque negro” se trata de la historia de Isabel y el marido que desaparece sin dejar rastro en un buque, mientras que en “Los ojos de Judas” lo irreal surge de una forma algo más sofisticada. Una noche, entre sueños, el niño escucha la siguiente conversación de sus padres:

—Lo cierto es que Fernando está preso; el juez cogió al niño y amenazó a Luisa con detenerlo si ella no decía la verdad, y ya ves, la pobre mujer lo ha declarado todo. Dijo que Fernando había venido a Pisco con el exclusivo objeto de perseguir a Kerr, pues había jurado matarlo por una vieja cuestión de honor...

—¿Y ella ha delatado a su marido? ¡Qué horrible traición, qué horrible!

—¿Y qué cuestión ha sido esa?...

—No ha querido decirlo. Pero, admírate. Esto ha ocurrido a las cuatro de la tarde; Kerr ha muerto a las cinco a consecuencia de la herida, y cuando trasladaban su cadáver se promovió en la calle un gran tumulto, oímos gritos y exclamaciones terribles, fuimos hacia allí y hemos visto a Luisa gritar, mesarse los cabellos y, como loca, llamar a su hijo. ¡Se lo habían robado! (II, 160)

A partir de esta historia se construye toda la acción de “Los ojos de Judas”, que va adquiriendo una carga cada vez más simbólica y misteriosa, reforzada, como iremos viendo, por la presencia del mar. Al día siguiente de haber escuchado la conversación de sus padres, el niño va a pasear a la playa, donde empieza a tener sensaciones inquietantes; “recorrí –nos dice– con la mirada la curva de la costa que terminaba en San Andrés. Ante la soledad del paisaje sentí cierto temor que me detuvo” (II, 161). Como explica Maureen Ahern, “a medida que avanza el cuento, el tratamiento del tema del mar provoca en el niño un estremecimiento de terror,

terror a los misterios y a la soledad, un terror de presentimiento y de congoja”⁷³¹. Durante el paseo se va incrementando la inquietud del personaje, lo que prepara al lector para los acontecimientos venideros que penetran, una vez más, en una esfera de lo onírico donde lo real y lo irreal parecen enlazarse sin solución de continuidad:

En medio de esa hora me sentí solo, aislado, y tuve la idea de haberme perdido en una de esas playas desconocidas y remotas, blancas y solitarias donde van las aves a morir. [...] Nada acusaba ya a la Humanidad ni a la vida. Todo era mudo y muerto. Sólo quedaba un zumbido en mi cerebro que fue extinguiéndose, hasta que sentí el silencio, claro, instantáneo, preciso. Pero sólo fue un segundo. Un extraño sopor me invadió luego, me acosté en la arena, llevé mi vista hacia el sur, vi una silueta de mujer que aparecía a lo lejos, y mansamente, dulcemente, como una sonrisa, se fue borrando todo, todo, y me quedé dormido. (*ibid.*)

La playa “diventa un símbolo della desolazione e del mistero insito nel paesaggio”⁷³², y como señala Westphalen, “es en este escenario sobrecogedor de dominio de la naturaleza que se realiza el encuentro entre el niño y la señora blanca”⁷³³. En este momento no sabemos si la señora blanca es real o ha sido imaginada por el niño en un estado en que su conciencia permanecía presa entre el sueño y la vigilia y condicionada por el ambiente sobrecogedor de la playa. Tras despertar, el protagonista encuentra en uno de sus bolsillos una medalla que no tenía antes. Llegado a este punto, el lector no sabe a qué atenerse, si la mujer es real o es algún tipo de fenómeno sobrenatural.

En “El buque negro”, también se prefigura la irrupción de lo fantástico en el relato por medio de la recreación de un ambiente dominado por lo inquietante. La familia Valdelomar invita a Isabel a ir con ellos de excursión al pepinal cercano el domingo para que se distraiga un poco. Amanece como un día normal pero, nos dice el narrador, “para mí fue aquella una mañana blanca. Nada pasó por mi espíritu. No tuve una alegría ni un temor ni una tristeza” (II, 172) y al salir de la casa para empezar la excursión, esta sensación se acentúa: “¿Qué tarde era aquella, Señor? ¿Qué claridad siniestra había en el puerto? ¿Qué trágico silencio envolvía las cosas? ¿Dónde estaban las gentes del pueblo?” (II, 173). Es curioso además que,

⁷³¹ Maureen Ahern, “Mar, magia y misterio en Valdelomar”, art. cit., p. 165.

⁷³² Lisiak-Land Díaz, *La visione, il viaggio e la magia...*, op. cit., p. 16.

⁷³³ Yolanda Westphalen, “Nuevos asedios a ‘Los ojos de Judas’”, art. cit., p. 288.

en este relato, al contrario de lo que sucede en “Los ojos de Judas” y de forma bastante original, el clima de inquietud viene dado por el exceso de tranquilidad y de claridad, y no por la agitación y la oscuridad que habitualmente condicionan el misterio. Más adelante, durante el camino, pasan por delante de una antigua iglesia en ruinas, otro elemento que sirve para dibujar la atmósfera de temor y angustia, reforzada además por las palabras de la vieja sirvienta, que recrea la superstición en torno al derruido edificio:

—Dicen que en esta iglesia penan. Que por las mañanas, al rayar el alba, se ve, por las rendijas, salir un padre con su casulla y decir una misa, con un sacristán; y que los dos solos, recorren después la iglesia echando agua bendita, y se meten luego en la sacristía...

—Calla, mujer, dijo mi padre. No digas tonterías...

—Sí, señor. Y por las tardes, a eso de las seis, se oye cantar muy bajito un coro, y suena tres veces una campana... (II, 174)

Continúa la excursión hasta que, de pronto, tiene lugar una escena inesperada. Al subir un montículo Isabel queda pálida y pétrea mirando al mar, donde acaba de aparecer el buque negro. La mujer grita, pierde los nervios y, temblorosa, pide que la lleven al puerto. Al mismo tiempo comienza a soplar la paraca, viento del sur que atemoriza a los pescadores porque es el principal causante de las muertes en el mar. Conforme bajan al puerto, cargando a Isabel lívida, la paraca arrecia y la gente, asustada, se retira a sus casas. De pronto, tal como había llegado, el buque se va, desaparece de nuevo en el horizonte y, con él, se va también el viento:

¡Se iba! Lo vimos todos claramente. Una columna de humo se deshilachaba en el fondo ocre del cielo. Eran las seis. La *paraca* había calmado. Las piedras estaban todas amarillas y todo cubierto por el guano que la *paraca* traía de las islas lejanas.

Todo estaba amarillo, amarillo.

¡La casa, el cielo, el mar, la tierra! ¡Qué desolación infinita!

El buque negro se fue. Borróse en el confín lejano. Cayó el sol, rojo, muy grande, sobre el mar. Desfallecida, casi insensible, hablando entrecortadamente, acostaron a Isabel, en casa. (II, 176)

La descripción de este momento en que el buque desaparece se tiñe de impresionismo, reflejando los colores que cubren Pisco tras el paso de la paraca, y se completa con las frases finales, que cierran el relato sin resolver el misterio

pues, según nos dice el narrador, “sobre aquel día extraño, cayó la noche negra y piadosa, mientras sobre el mar parpadeaban amarillentas luces, como fuegos fatuos, y en la orilla, las piedras, al golpe de las olas, producían un seco ruido de huesos...” (*ibid.*).

Por el contrario, en “Los ojos de Judas” sí asistimos a la resolución del misterio. Este es un cuento más largo y complejo donde, como aprecia Yolanda Westphalen, “la temática simple de la historia de un niño en Semana Santa se transforma [...] en reflexiones de profundo contenido simbólico y metafísico”⁷³⁴. Habíamos dejado al niño tras su descubrimiento de la misteriosa medalla de procedencia desconocida. Al día siguiente regresa a la playa donde se encuentra con la señora blanca, que es una mujer real, de carne y hueso y confirmamos que fue ella quien puso la medalla en su bolsillo. En un primer momento, este personaje provoca temor y a la vez atracción en el niño. Una vez superado el temor, empiezan a hablar sobre la figura de Judas que están construyendo en el pueblo. El niño le explica a la mujer que cada año los habitantes de Pisco construyen un Judas de madera que será quemado en la noche del Sábado Santo, puesto que Judas fue quien traicionó a Jesucristo⁷³⁵. Entonces la señora pregunta al niño si no le da pena que lo quemen, y si él perdonaría a Judas, a lo que el niño responde que no. A partir de aquí,

se da una suerte de relación dialéctica entre un tiempo “histórico” en el que se desarrollan una serie de hechos en el lapso aproximado de una semana,[...] y un tiempo “cíclico” o “mítico”, un tiempo circular en el que el ritual de la condena de Judas se repite cada año, un tiempo atemporal en el que todo, incluso él mismo se encuentra detenido, mudo y muerto, y que es el plano en el que se da la relación entre el niño y la señora blanca⁷³⁶.

A través de este doble tiempo, Valdelomar articula el relato con gran destreza pues, al final “hay dos historias que se desarrollan paralelamente para luego fundirse en una sola, y lo que ocurre en una de ellas afecta necesariamente a la otra”⁷³⁷. La estructura del relato se ve apoyada sobre todo por el inteligente uso

⁷³⁴ Yolanda Westphalen, “Nuevos asedios a ‘Los ojos de Judas’”, art. cit., p. 285.

⁷³⁵ En el segundo capítulo de “El Caballero Carmelo” hay una referencia a la “plazuela pequeña, donde quemaban a Judas el Domingo de Pascua de Resurrección” (II, 138).

⁷³⁶ Yolanda Westphalen, “Nuevos asedios a ‘Los ojos de Judas’”, art. cit., p. 286.

⁷³⁷ *Ibidem.*

que Valdelomar hace del narrador. Desde el momento en que el lector tiene claro que la señora blanca es un personaje real, empieza a sospechar que se trata de Luisa, la mujer de la historia que acabamos de escuchar, y esa identificación se confirma cuando ella se muestra sensible al destino de Judas y pregunta al niño si el traidor no merece su perdón. Sin embargo, el niño no relaciona en ningún momento a la señora blanca con la conversación que, la noche anterior, ha oído sostener a sus padres, de modo que “el lector está más enterado que el propio narrador de quién es el tierno y misterioso personaje femenino”⁷³⁸, y en este sentido,

la habilidad narrativa de Valdelomar se extrema en “Los ojos de Judas” porque [...] lo que no se dice, sino queda apenas sugerido, adquiere características fundamentales en el desarrollo de la narración. Gran parte del encanto de “Los ojos de Judas” radica en cómo Valdelomar va revelando el argumento, a medias y con elipsis, el sentido de las cosas a través del testimonio de un niño que ignora lo que sucede en torno a él⁷³⁹.

Por otro lado, como observa Ahern, “el miedo recobraré aún más intensidad con la asociación del motivo religioso”⁷⁴⁰, que podemos apreciar en la atracción hasta cierto punto morbosa que siente el niño hacia Judas y que se incrementa a medida que avanza el relato: “el sábado de gloria en que debían quemar a Judas, salí a la playa para dar un paseo y ver en la plaza el cuerpo del criminal, pues según papá, ya estaba allí esperando su castigo el traidor” (II, 163-164). De hecho, es este deseo de ver la figura de madera, ya terminada, lo que da lugar a un segundo encuentro entre el niño y la mujer misteriosa. En este segundo encuentro se da una repetición e intensificación de la conversación anterior. La mujer vuelve a preguntar al niño si él perdonaría a Judas y él vuelve a decir que no. Entonces ella le pregunta hasta tres veces hacia dónde miran los ojos de Judas, y tres veces responde el niño que miran al mar⁷⁴¹.

Tras despedirse de la señora, el niño llega a casa y pregunta, mostrando de nuevo un interés irrefrenable, si podrá ir a ver la quema de Judas. Una vez allí,

⁷³⁸ Ricardo Silva-Santisteban, “Los ojos de Judas’, imágenes de Pisco”, art. cit., p. 78.

⁷³⁹ *Ibidem*, p. 80.

⁷⁴⁰ Maureen Ahern, “Mar, magia y misterio en Valdelomar”, art. cit., p. 166.

⁷⁴¹ Notemos además aquí la simbología del número tres con respecto a la pasión de Jesucristo cuando, en la noche de su crucifixión, el apóstol Pedro le niega tres veces.

insiste en verlo de frente, “pero al verlo tuve miedo –nos dice–. Miedo de sus grandes ojos que se iluminaban de un tono casi rosado” (II, 167). Comienza entonces la quema de la figura y el relato llega a su clímax:

Entonces fue el prodigio. Al encenderse el cuerpo de Judas, los ojos con el reflejo de la luz tornáronse rojos, con un rojo iracundo y amenazador; y como si toda aquella gente semi-perdida en la oscuridad y en las llamas, hubiera pensado en los ojos del ajusticiado, siguió la mirada sangrienta de éste que fue a detenerse en el mar. Un punto negro había al final de la mirada que casi todo el mundo señaló. Un golpe de luz de la luna iluminó el punto lejano y el pueblo, que aquella noche estaba como poseído⁷⁴² de una extraña preocupación, gritó abandonando la plaza y lanzándose a la orilla:

—¡Un ahogado, un ahogado! (*ibid.*)

En la orilla descubren a una mujer vestida de blanco a la que colocan en la plaza, a los pies de la estatua de Judas, que todavía está ardiendo. Simbólicamente, “colocaron en tierra el cadáver y ardió el último resto del cuerpo de Judas, quedando sólo la cabeza, cuyos dos ojos ya no miraban a ningún lugar sino a todos” (II, 168). En este momento, “confluyen en forma maestra y con sabiduría dramática todos los hilos narrativos y el conocimiento de la verdad por el protagonista principal”⁷⁴³, pues, como el lector ya ha deducido, el cadáver no es otro que la señora blanca, lo cual impacta inmensamente al niño: “di un grito extraño, inconsciente, y me abracé a las piernas de mi padre. ‘¡Papá, papá, si es la *señora blanca!* ¡La *señora blanca* papá!’” (*ibid.*).

El impacto de esta revelación hace que el niño comprenda de golpe todo lo que ha sucedido durante esa semana y, lo que es más, que él es el causante de la muerte de la mujer, al haberse negado a perdonar a Judas⁷⁴⁴. Como explica Yolanda Westphalen, “esta condena abstracta a la traición, a un acto de traición ‘histórico’ muy lejano, le impide comprender al principio el carácter concreto y particular de la traición de la señora blanca a su marido, y sus pedidos de clemencia y perdón”⁷⁴⁵. Por tanto, la creencia religiosa arraigada en ese tiempo “mítico” de que

⁷⁴² El pueblo estaba como poseído aquella noche porque, poco antes de la quema de Judas, un buque que había salido del puerto parecía haber encallado. Cuando todo el pueblo se apresura a acudir en su ayuda, de pronto, el buque reinicia su camino sin que nadie entienda ni cómo ni por qué. Este misterioso buque deja una sensación de inquietud en el pueblo, y en el relato queda la duda de si ha tenido algo que ver con el hallazgo posterior del cuerpo de la mujer.

⁷⁴³ Ricardo Silva-Santisteban, “Los ojos de Judas’, imágenes de Pisco”, art. cit., p. 78.

⁷⁴⁴ Cfr. Rita Gnutzman, *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*, op. cit., p. 41.

⁷⁴⁵ Yolanda Westphalen, “Nuevos asedios a ‘Los ojos de Judas’”, art. cit., p. 289.

hablaba antes la autora cobra significado para el niño cuando por primera vez en su vida se enfrenta al pecado, no como algo lejano y abstracto, sino como una acción humana, lo que motiva su reacción ante el cadáver: “creí que el cadáver me miraba, que me reconocía; que Judas ponía sus ojos sobre él y di un segundo grito más fuerte y terrible que el primero. ‘Sí, perdono a Judas, *señora blanca*, sí, lo perdono!’” (II, 168).

De este modo, llegamos a esa dimensión trascendental que anticipábamos antes, pues “Valdelomar logra humanizar el pecado, relativizar las creencias religiosas e incluso invertir todo el sistema de valores del niño”⁷⁴⁶. Así, combinando la dosificación de la información con la perspectiva infantil e inocente y jugando con los límites de lo fantástico, Valdelomar construye un relato cuyo protagonista termina por cuestionarse las creencias y valores aprendidos y tomados, hasta ese momento, como válidos sin excepción. En este sentido, “Los ojos de Judas” es el cuento que lleva más al extremo ese carácter iniciático que, como hemos ido viendo, subyace a los cinco cuentos analizados hasta ahora.

En “El buque negro” el niño se enfrenta a la idea de la muerte, pero no participa directamente en la acción, es un mero testigo de la desgracia de Isabel, la comprende, pero esta no modifica sustancialmente su vida. De hecho, este relato queda situado con mayor facilidad en el ámbito de lo fantástico. Kusi Pereda ha afirmado que “la duda ante la existencia del buque negro queda despejada al final del relato cuando todos logran verlo claramente en el horizonte” y, según ella, “es un relato fantástico extraño –de acuerdo con la categorización propuesta por Todorov– porque lo sobrenatural es posible de ser explicado como el novio que rehúye el compromiso del matrimonio”⁷⁴⁷. Sin embargo, esta es quizá una interpretación un tanto superficial. Si ponemos en relación “El buque negro” con “Los ojos de Judas” vemos que el buque es un motivo constante de lo misterioso. La cuestión no es si el buque negro es real o no, sino a qué se debe esa aura de misterio que lo envuelve, por qué cuando aparece el buque empieza la paraca, por qué el viento cesa cuando el barco, sin motivo aparente, se aleja de nuevo y, por

⁷⁴⁶*Ibidem*, p. 294.

⁷⁴⁷ Kusi Pereda, “Elementos fantásticos en ‘El Hipocampo de oro’ de Abraham Valdelomar”, *Aura. Revista de literatura y cultura*, n.º 2, 1998, p. 25.

supuesto, si realmente tuvo algo que ver con la desaparición del marido de Isabel en el relato.

Por el contrario, la dimensión fantástica queda mucho más diluida en “Los ojos de Judas” a favor de ese rito iniciático por el que Valdelomar hace pasar al niño protagonista y que es el más drástico de todos. En “El buque negro”, como también en “Yerbasanta”, la muerte es algo lejano e intangible, a lo que el niño asiste como un mero espectador. En “El Caballero Carmelo” y “El vuelo de los cóndores”, el niño asume que, en ocasiones, el dolor y el sufrimiento son causados por el hombre, movido por pasiones como la codicia o el orgullo, que poco a poco empieza a comprender. Pero en “Los ojos de Judas” se ve obligado a reconocer con espanto su propia maldad, a afrontar el hecho de que, por su falta de piedad, una mujer ha muerto. Y en el momento en que se cuestiona su proceder, inevitablemente se cuestiona también los valores aprendidos. Resulta entonces muy acertada esa profundidad moral, metafísica si queremos, propuesta por Yolanda Westphalen. Podemos comprobar, además, que este personaje infantil e inocente conecta estos cinco relatos donde sobre el escenario de Pisco, en la tranquila vida cotidiana de un pueblo de pescadores, un niño inicia sus andanzas en el camino de la vida.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.2.3. La aldea, la naturaleza y el hombre: “La Paraca” y “Hebaristo, el sauce que murió de amor”

*Sobre la arena mórbida que inquieto el mar azota
sombreando la cabaña, vigila una palmera.
La paraca despeina su verde cabellera
y junto al pescador gira la alba gaviota.*

Abraham Valdelomar

Lo primero que destaca en estos dos relatos al confrontarlos con los cinco anteriores es el cambio de escenario y también el cambio en el tono de la narración, mucho más evidente en “Hebaristo, el sauce que murió de amor”. El foco

se traslada aquí de la anécdota al entorno, y es la naturaleza –el viento en “La paraca”; el árbol en “Hebaristo, el sauce que murió de amor”– la que adquiere el papel preponderante en el relato.

“La paraca” es seguramente el cuento criollo de Valdelomar que menos atención ha recibido por parte de la crítica. Está ambientado en la aldea de San Andrés de los Pescadores, de la que ya hemos oído hablar en otros relatos como parte del entorno formado por el pueblo de Pisco con su puerto y la playa que conecta ambas poblaciones. En el caso de “Hebaristo, el sauce...”, solo se nos dice que la historia sucede en una localidad llamada “P.”:

El escenario del cuento es la aldea de P. cuyo referente pudiera haber sido cualquier pequeña ciudad de la costa peruana, acaso Pisco en primer lugar, como lo sugeriría la única letra con que se le alude [...]. En tal caso –por no aparecer la playa ni el mar como partes del paisaje, el referente tal vez fuese llamado Pisco-Pueblo y no Pisco-Puerto ni, mucho menos, la aldea de San Andrés de los Pescadores.

Pero podríamos optar por la ciudad de Ica, indirectamente mencionada como la “aldea natal” de un curioso personaje, a cuyas puertas se produjo una humillante confrontación entre realistas e independentistas... Tenemos aun otra alternativa: la ciudad de Chíncha Alta; allí, en la “Botica del Pueblo” (nombre semejante al de la farmacia de nuestro cuento) se suicidó, el 14 de junio de 1904, el poeta Toribio Alarco Carrillo de Albornoz. Tampoco habría por qué excluir como una de las posibilidades a la propia “gran aldea”: Lima.

En fin, ninguna de esas ciudades son la aldea de P. y, al mismo tiempo, lo son todas⁷⁴⁸.

El cambio de escenario adquiere relevancia, sobre todo, porque fuerza un cambio de narrador. En los cinco cuentos anteriores teníamos un narrador adulto que evocaba los recuerdos del niño que un día fue. En todos los casos, la anécdota rememorada sucedía al niño y a su familia o estaba directamente relacionada con ellos. Sin embargo estos dos cuentos funcionan de manera diferente. En “La paraca”, al narrar una historia que sucede en la aldea donde no residió directamente Valdelomar, la presencia del niño se diluye rápidamente en el cuento. El argumento consiste en la desaparición de tres jóvenes hermanos pescadores cuyo bote es arrastrado por la paraca, y de los que no se vuelve a saber nada. Tan solo una vez tenemos noticia de la presencia de una versión infantil del narrador, cuando nos informa de que “a Roque le conocí en la Escuela y a Nicolás y Delio en

⁷⁴⁸ Manuel Miguel de Priego, “El universo de Hebaristo”, en *Valdelomar. Memoria y leyenda*, op. cit., p. 80.

San Andrés, cuando íbamos de paseo” (II, 192). A partir de ahí el relato, aunque enmarcado en el recuerdo del narrador que nos habla, discurre en tercera persona omnisciente y el niño cede todo el protagonismo a una especie de personaje colectivo plasmado en los habitantes de San Andrés, que viven juntos la pena por la muerte de los jóvenes.

“Hebaristo, el sauce...” se presenta desde el primer momento como un relato en tercera persona donde no aparece el niño ni se indica que lo narrado constituya un recuerdo del narrador. El protagonista en este caso es Evaristo Mazuelos, boticario de P., un joven ensimismado que ha pasado su vida esperando la llegada de un gran amor. Este amor abstracto se materializa en la hija del juez de primera instancia enviado al pueblo. Sin embargo, el juez de paz no cae en gracia al secretario de la Subprefectura, un tal de la Haza, que no duda en deshacerse de él. Desde ese momento, Evaristo pierde la ilusión y su vida se va apagando poco a poco hasta que muere.

En ambos relatos el protagonismo es compartido en todo momento con el entorno, con la naturaleza. En el primer caso, la paraca se alza como el antagonista de los habitantes de San Andrés, un enemigo implacable cuya presencia amenazadora permeabiliza constantemente el relato. En el segundo caso, Evaristo Mazuelos, el boticario, tiene un correlato: Hebaristo, el sauce, un árbol que, fruto de la casualidad, ha crecido en las afueras del pueblo, alejado del resto de los sauces. Hebaristo el sauce muestra los mismos sentimientos de tristeza y soledad que el boticario. De hecho, el joven acude siempre en las tardes a sentarse bajo la sombra del árbol y, cuando aquel muere, el sauce es talado y con su madera se fabrica su ataúd. En ambos casos, pues, la naturaleza resulta humanizada y la acción de los cuentos se articula en torno a la relación establecida entre los seres humanos y el entorno que habitan.

Como indicábamos en la introducción a este capítulo, Valdelomar consideraba que había sido su infancia, marcada por el contacto con la naturaleza, lo que había configurado su sensibilidad estética. Esta experiencia de iniciación estética a través del contacto con su entorno se encuentra en la base misma de su concepción del arte. Una concepción, por otro lado, claramente emparentada con los presupuestos modernistas, en tanto que para Valdelomar el arte estaba

directamente relacionado con el modo en que la naturaleza se comunicaba con el artista que deviene, por tanto, en una suerte de intérprete o profeta capaz de articular un “instante de la naturaleza”:

El arte es la Naturaleza vista a través de un espíritu. Mejor aún, el arte es un instante de la Naturaleza a través de un estado de alma; aún más: un instante de infinito plasmado en una sensación. Tienen las cosas exaltaciones y depresiones. Tiene la Naturaleza instantes de revelación en los cuales se diría que está elocuente, que habla, que quisiera comunicarse con los hombres. ¿No habéis sentido alguna vez, en el campo, en un momento especial e inexplicable, algo que es como la angustia de la Naturaleza, algo extraño que os invita a penetrar en el alma impalpable de las cosas, algo que es como una atracción que ejercen en vosotros fuerzas poderosas y ocultas? (IV, 238)⁷⁴⁹

De ahí entonces la importancia de los elementos del paisaje y los fenómenos de la naturaleza en la obra de Valdelomar y, especialmente, en los “cuentos criollos”, pues en ellos retrata el entorno que mejor conoce. La crítica ha puesto de relieve este aspecto de la literatura valdelomariana; para Tamayo Vargas, por ejemplo, “esos materiales que le ofrece la naturaleza –su universo– hablan de cosas diversas, envuelven signos y símbolos que el poeta siente y desentraña con amoroso arte”⁷⁵⁰. La naturaleza aparece así como elemento definitorio de la infancia y las impresiones que esta deja en el niño perviven en el hombre adulto, como se hace evidente en la que seguramente sea la mejor de sus composiciones poéticas, “Tristitia”, estrechamente vinculada a este tipo de cuentos:

Mi infancia que fue dulce, serena, triste y sola
se deslizó en la paz de una aldea lejana,
entre el manso rumor con que muere una ola
y el tañer doloroso de una vieja campana.

Dábame el mar la nota de su melancolía,
el cielo la serena quietud de su belleza,
los besos de mi madre una dulce alegría
y la muerte del sol una vaga tristeza.

En la mañana azul, al despertar, sentía
el canto de las olas como una melodía
y luego el soplo denso, perfumado del mar,

⁷⁴⁹ Estas reflexiones sobre la naturaleza y el arte resultaron también en varias neuronas que reproducíamos en la nota 630 de este trabajo.

⁷⁵⁰ Augusto Tamayo Vargas, “Peripezia del mar y de la costa...”, art. cit., p. 81.

y lo que él me dijera aún en mi alma persiste;
mi padre era callado y mi madre era triste
y la alegría nadie me la supo enseñar. (I, 515)⁷⁵¹

Julio Díaz Falconí, en su estudio sobre la obra poética del autor, señala que “el paisaje en Valdelomar deviene en proyección de sí mismo”⁷⁵². En el caso de la narrativa, esta proyección se desplaza a los personajes de los relatos, de modo que, en palabras de Patricia Castillo, “el paisaje marino de la aldea de San Andrés de los Pescadores es descrito a través de los colores y sentimientos de los pobladores de la campiña, que se complementan como en una sola unidad”, y así, según la autora, “la proximidad paisaje-personaje se convierte en la correspondencia perfecta de la entraña criollista”⁷⁵³.

Por tanto, la naturaleza que Valdelomar desea traducir en sus relatos abarca también a la propia naturaleza humana, en tanto que los pobladores de los cuentos se nutren de su entorno y dependen de él. El mar, la paraca o la campiña son elementos que se tiñen de misterio, amenaza o ternura según el efecto que tienen sobre la vida de los campesinos, en una relación extraordinariamente captada por Valdelomar y que es plasmada con maestría, sobre todo, en los relatos de que nos ocupamos en este último apartado.

En “La paraca”, la relación que se establece entre los aldeanos y el mar es, como adelantábamos antes, antitética. Hemos venido señalando, desde el principio del análisis, las referencias cruzadas que surcan los cuentos criollos. Este entramado referencial se hace mucho más patente en el caso de la paraca, pues

⁷⁵¹ Augusto Tamayo Vargas ha profundizado en la influencia de los poemas de tono criollo de Valdelomar en algunos de los poemas iniciales de *Los heraldos negros* de César Vallejo, v. “De Valdelomar a Vallejo”, en *150 artículos sobre el Perú*, Lima, UNMSM, Facultad de letras y ciencias humanas, Instituto de Literatura, 1966, pp. 510-512. Con respecto a “Tristitia”, en su artículo “Valdelomar, Vallejo y Neruda”, Augusto Tamayo Vargas planteaba la influencia que el poema “Confiteor” de Valdelomar en el “Poema 20” de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda, cuestión que llegó a plantearle al propio poeta: “en una ocasión rodeábamos a Neruda profesores de la Facultad de Letras de San Marcos y me permití hablar de esta influencia. Neruda negó el haber leído el ‘confiteor’ (sic) de Valdelomar y dijo que el único poema de Valdelomar que sabía de memoria, era “Tristitia”. Que cuando estaba en España antes de la Guerra Civil, en reuniones con Federico García Lorca y después de haber tomado algunas copas, aquél le pedía insistentemente: “Recítame el poema ese del peruano Valdelomar” (*Colónida*, año 3, n.º3, feb. de 1987, p. 100).

⁷⁵² Julio Díaz Falconí, “La imagen marina de la muerte en Valdelomar”, *Anales científicos de la Universidad del Centro del Perú*, n.º 3, 1974, p. 402.

⁷⁵³ Patricia Castillo Uculmana, *Aproximación a la plástica en la obra de Abraham Valdelomar*, op. cit., p. 87.

este viento aparece mencionado en varios de los relatos anteriores y siempre constituye una presencia amenazante y, unida al mar, implica los peores augurios⁷⁵⁴.

En "La paraca" Valdelomar otorga el protagonismo a este viento que aparece identificado con la muerte. El inicio de este relato es seguramente uno de los momentos narrativos más bellos del autor, donde destaca sobre todo la idealización de los campesinos, que dota al cuento de mayor dramatismo, pero que encierra, a su vez, un cierto humorismo tierno, redondeado por la figura de la tortuga que, en el particular universo desplegado por Valdelomar en los "cuentos criollos", simboliza el paso del tiempo y la monotonía, tan en consonancia con las sencillas vidas de los habitantes de San Andrés:

La Muerte, que tiene llave de todas las casas, y sede en todos los pueblos, no gustaba, al parecer, de San Andrés, la aldea que está al sur de Pisco. Cuando por ahí pasaba, era entre una y otra cosecha, y no se hospedaba más de una noche, que después nadie oía hablar de ella. Así, en la aldea de pescadores, morían los viejos longevos, mansamente, como suelen quedarse a veces, dormidos bajo las higueras. Miedo tenía la taimada de entrar en el pueblo, pues no hacía su industria porque a la puerta de cada choza duerme siempre una tortuga, y es sabido que la muerte para vencer a una tortuga ha menester más de un siglo.

Pero no pudiendo vivir en la aldea, establecióse en las peñas del "Boquerón", que es una punta de tierra terminada en rocas dentro de la mar. Allí, donde las aguas se arremolinan con violencia, hay una corriente impetuosa; y allí, en la roca del centro, está siempre sentada, con su guadaña filuda y estibando los botes que pasan, con malicia e impaciencia de pescador. Y así acaece que cuando las "paracas" llevan por su dominio alguna frágil navecilla, la Intrusa, que está alerta, ¡zas! le tira la guadaña, sumerge la embarcación y pesca, de golpe, cinco o seis vidas. Por eso sus hazañas están unidas al recuerdo de la "paraca", aquel viento trágico del sur, durante el cual no salen al mar los pescadores. (II, 191)⁷⁵⁵

Así pues, el relato se articula en torno a la lucha interminable entre los habitantes del pueblo y la paraca, aunque para acentuar la dimensión trágica Valdelomar sugiere además el amor que une a Rosa, una joven de la aldea, y Delio, el menor de los tres hermanos. La desaparición del bote, la agónica espera de

⁷⁵⁴ Cfr. "Los ojos de Judas" (II, 156) y "El buque negro" (II, 175).

⁷⁵⁵ También en "El Caballero Carmelo" había recurrido el autor a la imagen de la tortuga en este mismo sentido: "el cura de Pisco unía a las parejas que formaban un nuevo nido, compraban un asno y se lanzaban a la felicidad, mientras las tortugas centenarias del hogar paterno, veían desenvolverse, impasibles, las horas; filosóficas, cansadas y pesimistas, mirando con llorosos ojos desde la playa, el mar, al cual no intentaban volver nunca" (II, 140-141).

familiares y amigos y la desesperanza final son plasmados en el relato y reforzados por el sentimiento de unidad que, ante la tragedia, une a los aldeanos. Cuando pasa la primera noche entera sin el que bote de los hermanos haya vuelto, por la mañana “acordaron sacar todas las embarcaciones al mar para ir en busca de los ausentes hermanos”, y añade el narrador que “fue aquel como un ejército de vengadores que se lanzaba al mar en busca de sus heridos” (II, 195). A medida que pasan las horas y los días y las barcas van regresando sin noticias, el clima del cuento se torna triste y pesimista, hasta que no queda otro remedio más que asumir lo evidente. De nuevo, en el luto igual que en la búsqueda, se unen todos los habitantes de San Andrés:

Perdida ya toda esperanza, aquella noche los pescadores reuniéronse y acordaron hacer el luto en el pueblo. Amaneció el sétimo día trágicamente silencioso. En cada casa había un crespón, enarbolóse en cada bote, lejos del mar, a la puerta de las casas, el palo de la vela, y atósele una cinta negra a la mitad, mientras que todos los timones se sacaron y se pusieron sobre los botes⁷⁵⁶. (II, 197-198)

Por tanto, la imagen de la sencillez y la solidaridad de la vida aldeana quedó grabada a fuego en la retina de Valdelomar, permitiéndole diseñar un relato como “La paraca”, donde los humildes habitantes de San Andrés adquieren fuerza como personaje colectivo que se enfrenta y no se resigna a la mayor de sus amenazas, la paraca; y que sufre también la derrota de forma conjunta, como un sufrimiento común.

En “Hebaristo, el sauce que murió de amor” encontramos el caso opuesto, pues la conexión entre Evaristo Mazuelos y Hebaristo, el sauce, no es antagónica sino todo lo contrario, “establece un paralelo de identidad entre los personajes, que a su vez hace contrapunto con la realidad circundante”⁷⁵⁷:

Digo que el sauce era joven, de unos treinta años y se llamaba Hebaristo, porque como el farmacéutico tenía el aire taciturno y enlutado, y como él, aunque durante el día parecía alegrarse con la luz del sol, en llegando la tarde y sonando la oración, caía sobre ambos una tan manifiesta melancolía [...].

⁷⁵⁶ En términos semejantes se expresaba Valdelomar en la carta a su hermana Jesús que hemos mencionado antes: “aquel lugar parecía habitado por una sola y gran familia; se conmovía, unánime, ante las desgracias ajenas; gozaban sencillamente, creían, y hasta en el morir, cuán dulce, sabia y humanamente se iban de la vida aquellos abuelos centenarios” (*Epistolario...*, *op. cit.*, p. 77).

⁷⁵⁷ Manuel Miguel de Priego, “El universo de Hebaristo”, *art. cit.*, p. 83.

Evaristo Mazuelos, el farmacéutico de P. y Hebaristo, el sauce fúnebre de la parcela, eran dos vidas paralelas; dos cuerdas de una misma arpa; dos ojos de una misma misteriosa y teórica cabeza; dos brazos de una misma desolada cruz; dos estrellas insignificantes de una misma constelación. Mazuelos era huérfano y guardaba, al igual que el sauce, un vago recuerdo de sus padres. Como el sauce era árbol que sólo servía para cobijar a los campesinos a la hora cálida del medio día, Mazuelos sólo servía en la aldea para escuchar la charla de quienes solían cobijarse en la botica; y así como el sauce daba una sombra indiferente a los gañanes mientras sus raíces rojas jugueteaban en el agua de la acequia, así él oía con desgana abnegación la charla de otros, mientras jugaba, el espíritu fijo en una idea lejana, con la cadena de su reloj, o hacía con su dedo índice gancho a la oreja de su botín de elástico, cruzadas, una sobre otra, las enjutas magras piernas. (II, 201)⁷⁵⁸

En este cuento se trasluce una concepción panteísta, puesto que “la soledad y la esterilidad que acelera el final de sus vidas aproxima los espacios de Hebaristo, el sauce, y Evaristo, el farmacéutico, hasta el punto de compartir ambos la definitiva marginación o disociación en que se encuentran con respecto al mundo convencional y vacío”⁷⁵⁹. Valdelomar humaniza aquí la naturaleza del mismo modo que hacía en “La paraca”, con la diferencia de que si allí el viento es el agente de la muerte, Hebaristo, el sauce es, como Mazuelos, una víctima del azar y, como él, echa de menos la unión con sus semejantes:

Aquel sauce, como el farmacéutico de *El Amigo del pueblo*, sentía, desde muchos años atrás, la necesidad de un afecto, el dulce beso de una hembra, la caricia perfumada de una unión indispensable. Cada caricia del viento, cada ave que venía a posarse en sus ramas florecidas hacía vibrar todo el espíritu y cuerpo del sauce de la parcela. Hebaristo, que tenía sus ramas en un florecimiento núbil, sabía que en las alas de la brisa o en el pico de los colibrís, o en las alas de los chucracos debían venir el polen de su amor, pero los sauces que el destino le deparaba debían estar muy lejos, porque pasó la primavera y el beso del dorado polen no llegó hasta sus ramas florecidas. (II, 203)

Además, al final el hombre y el árbol se unen en la muerte, del mismo modo que, en el relato anterior, los pescadores se unían a la paraca y definitivamente al mar. En la “Exégesis estética” a la *Panoplia lírica* de Alberto Hidalgo, que ya hemos mencionado en este capítulo, vemos a Valdelomar preguntarse “¿no somos, por

⁷⁵⁸ Como ha apreciado Manuel Miguel de Priego, “quizá el antecedente más revelador de la idea que Valdemar materializa en su cuento *Hebaristo...* es la interpretación que le suscita el lienzo del pintor español Enrique Serra, titulado *El árbol sagrado*” (*ibidem*, p. 85). Cfr. “Enrique Serra” (*Recuerdos de Italia*), *Obras completas*, I, 347.

⁷⁵⁹ *Ibidem*, p. 84.

ventura, nosotros, una parcela de la Gran Unidad?”, y se responde: “creo con toda la fe de que soy capaz, que la Naturaleza ha sido, en un principio, una gran unidad armónica y compleja que perdió su concreción y que trata de volver a ella” (IV, 238). Cabe preguntarnos entonces, si no es exactamente esto lo que ocurre en estos dos relatos, donde la naturaleza gana el protagonismo de la historia y, de este modo, hace patente su fuerza, el impulso centrípeto que busca esa “gran unidad”, y que se consuma con la unión, en la muerte, de los personajes y la naturaleza.

En el caso de “Hebaristo, el sacuce...”, sin embargo, esa especie de unión metafísica entre el hombre y la naturaleza se da desde mucho antes de la muerte, como ya hemos visto. La nota que caracteriza a estas dos vidas es su oposición al entorno en que se encuentran, que es además duramente criticado por Valdelomar. De hecho, “Hebaristo, el sauce...” es en realidad un cuento que rezuma sentido del humor, trabado, eso sí, con tanta sensibilidad que le ha merecido ser uno de los cuentos más valorados por la crítica, junto con “El Caballero Carmelo” y “Los ojos de Judas”. El propio Valdelomar lo consideraba uno de sus favoritos, llegando a afirmar incluso que le parecía mejor que “El Caballero Carmelo”⁷⁶⁰. La crítica ha resaltado, sobre todo, el “fino humorismo” de la obra⁷⁶¹.

Ya hemos observado en otros momentos de su literatura cómo Valdelomar recurre al humor cuando quiere criticar algún aspecto de la sociedad. “Hebaristo, el sauce...” es seguramente uno de los mayores logros del autor en este terreno, pues como bien advertía Luis Fabio Xammar, “se perciben en su desarrollo el atisbo psicológico, el paralelismo anímico, y un elegante humorismo que concilia verdades quién sabe demasiado trascendentales”⁷⁶².

En realidad, no es este el único relato criollo donde Valdelomar despliega cierto humor. A veces asistimos a momentos cargados de simpatía y comicidad, sobre todo cuando el autor quiere dar muestra de la inocencia que caracteriza al niño protagonista, como por ejemplo en “El vuelo de los cóndores”, donde profiere este irrefutable razonamiento: “[hay] un domador muy feo, debe ser muy valiente porque estaba muy serio” (II, 147-148). Y en “El buque negro” se nos informa de que a cada hermano le correspondía una parcelita en el jardín para tener a su

⁷⁶⁰ Cfr. “Hablando con el señor Valdelomar”, *Barranco*, n.º 6, 1996, p. 139.

⁷⁶¹ Cfr. Clemente Palma, “Notas de artes y letras”, *Variedades*, año XIV, n.º 532, 11 de mayo de 1918, p. 446. Y José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos...*, *op. cit.*, p. 199.

⁷⁶² Luis Fabio Xammar, *Valdelomar: signo*, *op. cit.*, p. 60.

cargo y de que en las cenas familiares “generalmente resultábamos riñendo por las excelencias de nuestra producción agraria sobre la de los hermanos” (II, 171). Son comentarios que despiertan una sonrisa y constituyen un guiño de Valdelomar, un puente que permite al lector establecer un paralelismo entre su propia inocencia infantil y lo narrado en el cuento. Pero en el caso de “Hebaristo, el sauce...” estamos mucho más en la línea de los “cuentos yanquis”, los “cuentos chinos” e incluso “Historia de una vida documentada y trunca”, puesto que el autor trata con ironía determinados aspectos de la vida de provincia. Como observa Manuel Miguel de Priego,

la trama del relato se entreteteje con la historia general del Perú, a cuyos dirigentes juzga el autor con los recursos agridulces del humorismo. Allí, en la ciudad de P.[...] la falsedad ahoga lo auténtico y malogra la vida. Un hijo de la ciudad, el coronel Marmanillo supuesto héroe de la batalla de La Macacona (1822), se ha convertido en epónimo. La peluquería lleva su nombre; un rótulo grueso en la calle más patriótica del lugar deja leer: “Al descanso de Marmanillo”. Su imagen al óleo, rebosante de gallardía miliciana, preside los cónclaves de la sociedad “Confederada de Socorros Mutuos”. Pero el mentado coronel no es ningún héroe, sino todo lo contrario: huyó del campo de batalla al primer empuje de un puñado de Chapetones⁷⁶³.

La crítica se extiende a la prensa local, encarnada en “el joven de La Haza, secretario de la Subprefectura de P. y al mismo tiempo redactor de *La Voz Regionalista*, el diario decano del lugar”, que, como bien explica de Manuel Miguel de Priego “presto a servir a la parte más fuerte del poder local, al redactor de marras no lo detendrá escrúpulo alguno”⁷⁶⁴. De modo que, para difamar al juez de primera instancia –padre de la joven de la que se ha enamorado Evaristo– publica “un artículo editorial de *La Voz Regionalista* titulado ‘¿Hasta cuándo?’, muy vibrante y tendencioso, en el cual se recordaban, entre otras cosas desagradables, ciertos asuntos sentimentales relacionados con el nombre, apellido y costumbres de su esposa, por esos días ya finada, desgraciadamente” (II, 202). Obviamente, este artículo obliga al juez a abandonar P. y el joven boticario cae en desgracia. Valdelomar está arremetiendo aquí contra aquellos dignatarios del poder local

⁷⁶³ Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 314. Este crítico relata pormenorizadamente la referencia del texto a las escaramuzas militares de La Macacona en su artículo “El universo de Hebaristo”, art. cit., pp. 80-81.

⁷⁶⁴ “El universo de Hebaristo”, art. cit., pp. 81-82.

dispuestos a cualquier cosa por conservar su posición, figura que denunciará también en sus artículos sobre temas de actualidad peruana:

Es cierto que suele haber en las provincias personajes, funestos para ella, que fomentan las intervenciones del poder, logrando ocupar, indefinidamente, así, situaciones expectables. Hacen un juego de báscula. Allá, engañan con el enorme influjo que dicen tener en Lima; acá, engañan con los numerosos e importantes elementos que dicen tener en la provincia. ("Centralismo exagerado", *La Prensa*, 13 de noviembre de 1916: III, 56)

Pero como dijo Mariátegui, el humor de Valdelomar es amable y deja traslucir la simpatía que siente por su personaje cuando, en una digresión claramente irónica, comenta los versos que el boticario escribe a su amada. Podemos deducir que las apreciaciones en torno a la rigurosidad métrica son, en realidad, dardos lanzados por Valdelomar hacia determinadas actitudes literarias de su tiempo, especialmente aquellas que se rigen por academicismos y las reglas de la retórica:

Bien cierto es que Mazuelos desvirtuaba un poco la técnica en su poesía; que hablando de sus brazos en el tercer pie del verso les llama "tristes" cosa que no es aceptable dentro de un concepto estricto de la poética; que la frase "que la están esperando" está íntegramente demás en el último verso, pero ha de considerarse que sin este aditamento, la composición carecería de la idea fundamental que es la idea de espera, y, que el pobre Evaristo, había pasado veinte años de su vida en este ripio sentimental: esperando. (II, 202)

La sátira alcanza su punto álgido cuando Valdelomar nos presenta a todo el pueblo lamentando la muerte de Evaristo Mazuelos con palabras vacías y tópicas publicadas además en *La Voz Regionalista*, que había sido el responsable indirecto de su muerte. En el entierro, el alcalde Unzueta –que es, además, el propietario de la botica donde trabajaba Evaristo–, pronuncia unas sentidas palabras, igual de vacías que las esquelas del periódico, y concluye su discurso diciendo que Evaristo descansa en un "ataúd de duro roble". Al día siguiente del entierro, el dueño de la carpintería va a cobrar el precio del ataúd, y así acaba el relato:

Al día siguiente el dueño de la Carpintería y confección de ataúdes de Rueda e hijos, llevaba al señor Unzueta una factura:

El señor N. Unzueta a Rueda e hijos... Debe... por un ataúd de roble... soles 18.70.

—Pero si no era de roble —arguyó Unzueta— Era de sauce...

—Es cierto —repuso la firma comercial Rueda e hijos— es cierto; pero entonces ponga Ud. sauce en su discurso... y borre el duro roble...

—Sería una lástima —dijo Unzueta pagando— sería una lástima; habría que quitar toda la frase: "al ciudadano integérrimo que en este ataúd de duro roble"... Y eso ha quedado muy bien, lo digo sin modestia... ¿no es verdad Rueda?

—Cierto, señor Alcalde —respondió la voz comercial Rueda e hijos. (II, 204-205)

Esta evidente carga crítica de "Hebaristo, el sauce..." nos permite aventurar un último aspecto de análisis que no debe quedar soslayado, si queremos acercarnos a una comprensión plena de los "cuentos criollos" y que tiene que ver con el posible carácter "regionalista" de estos relatos.

Tradicionalmente, la crítica ha precisado una diferencia entre criollismo y regionalismo. Luis Leal y Ricardo González Vigil han coincidido en entender el criollismo como una superación del costumbrismo, puesto que va más allá de la simple reproducción folklórica de motivos populares, pero consideran que el criollismo carece aún de la carga reivindicativa que caracterizará al regionalismo literario:

Para dar expresión a lo americano, los criollistas hacen uso del paisaje, de las costumbres, de los personajes y del lenguaje nativos, pero sin caer, como los costumbristas, en el folklore, ni hacer la pintura de lo americano el fin primordial de lo narrado. Esos elementos, más bien, entran a formar parte integrante de la trama, cuyo desarrollo es lo que les interesa. El propósito de estos cuentistas es revelar todas las facetas, dentro de la obra de arte, de la vida americana; la protesta social, sin embargo, nunca llega a formar parte del centro de estos cuentos⁷⁶⁵.

En el caso concreto de Valdelomar, González Vigil se hace eco de tal distinción cuando establece que los cuentos criollos no son estrictamente regionalistas, "en tanto que esta corriente hispanoamericana [...] posee un tono de denuncia social y política, y una complacencia (heredada del Naturalismo) en retratar las lacras colectivas, que no hallamos en el criollismo de Valdelomar"⁷⁶⁶. Esta distinción parece adecuada para hablar de los "cuentos criollos", pues en ellos el autor va más allá de la simple pintura localista y folklórica, pero perfila todavía un mundo campesino idílico y desproblematizado donde no acaban de reflejarse

⁷⁶⁵ Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano*, México, Ediciones de Andrea, 1971, pp. 59-60.

⁷⁶⁶ Ricardo González Vigil, *Abraham Valdelomar, op. cit.*, p. 45.

los problemas reales de la dura vida de las provincias, sobre todo tras la Guerra del Pacífico, que desembocó en una precaria situación económica que afectó a gran parte de la población del país, entre ellos, la familia de Valdelomar:

Yo, el sexto de mis hermanos, nacía algunos años después de la guerra. Mi padre no tenía trabajo, y para buscarlo se había alejado a otros pueblos. [...] Yo conocía en las noches, acostado sobre el pecho de mi madre, cuando al día siguiente no iba a haber pan. [...] Algunas noches, mi madre, ya acostada, se incorporaba en el lecho y empezaba a sollozar tristemente [...] Como yo dormía en su lecho, despertaba sobresaltado y la acompañaba a llorar sin que ella se diera cuenta. Al principio yo lloraba sin saber por qué, [...] después aprendí a saber que cuando mi madre lloraba toda la noche, al día siguiente no tendríamos nada de comer⁷⁶⁷.

Si bien como sostiene Manuel Miguel de Priego, Valdelomar “no excluirá de su interés el drama cotidiano de las capas sociales medias, de las que forma parte su propia familia”⁷⁶⁸, lo cierto es que, al menos a primera vista, parece dejar de lado estas cuestiones en los “cuentos criollos”, en los que la vida humilde de los trabajadores se perfila como un mundo pseudoutópico de sencillez y tranquilidad donde el ser humano es esencialmente feliz porque vive en armonía con la naturaleza y con sus semejantes.

Sin embargo, como acabamos de ver, el tono crítico con respecto a la vida provinciana se hace evidente en “Hebaristo, el sauce...” y, aunque de manera más sutil, también podemos descubrir en los otros cuentos momentos en los que el lector es enfrentado con las crudas condiciones de vida de los campesinos de la costa. Por ejemplo en “Los ojos de Judas” asistimos a la preocupación de la madre ante la tardanza del padre en llegar por la noche del trabajo, y el miedo a que haya tenido problemas en el mar. Del mismo modo, “La paraca” es en realidad un retrato de lo peligrosa y dura que es la vida en pequeñas aldeas como San Andrés, que dependen de la pesca para subsistir y donde salir al mar cada día significa enfrentarse a la muerte. Hay siempre en estos cuentos un pequeño detalle, que pasa casi desapercibido y que consigue transmitir las duras condiciones de vida que está retratando. Así ocurre por ejemplo en “La paraca”, a propósito del luto por los jóvenes nos dice “vistiéronse de negro algunos pescadores que tal ropa tenían y

⁷⁶⁷Valdelomar *por él mismo*, op. cit., pp. 4, 7-8.

⁷⁶⁸ Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 32.

los demás del pueblo amarráronse una cinta al brazo” (II, 198). Un detalle tan insignificante como el informarnos de que no todos los aldeanos disponen de ropa negra para cumplir un luto, demuestra que existe en Valdelomar la conciencia de que la vida provinciana no es en realidad tan idílica como él mismo la relata. Por ello en algunos momentos nos encontramos con datos como los comentados arriba, que dejan traslucir un conflicto, aunque sea muy sutil, en esta representación idílica de la vida aldeana.

En este sentido, los “cuentos criollos” cumplen con creces esa misión que Valdelomar se proponía; la de llevar a la literatura peruana el mundo de la provincia, en un retrato fiel que traspasa las fronteras del costumbrismo clásico y se sumerge en todos los aspectos de una realidad que, a principios del siglo xx, era todavía desconocida para gran parte de los habitantes de la capital.

Al conjugar la descripción de la vida de provincia con la perspectiva infantil, los relatos se tiñen de ese carácter autobiográfico al que ya hemos aludido, convirtiéndose así en una expresión plenamente original, donde el autor alcanza sus mayores cotas estéticas. Del mismo modo y en claro paralelismo, su poesía más lograda es aquella que podemos vincular con los “cuentos criollos”, en tanto que en ella emergen el mismo imaginario que retrata el discurrir de la vida aldeana y el tono nostálgico de recuerdo de la infancia teñida de tristeza.

Es reseñable además el hecho de que, como ha puesto de manifiesto la crítica en repetidas ocasiones, los primeros poemas de César Vallejo en *Los Heraldos negros* dejan ver claramente la influencia valdelomariana. Como sugiere Tamayo Vargas, “el sentimiento lírico de *lo cotidiano* dignificado, la angustia provinciana, los giros de un hombre de clase media que se inician en Valdelomar, adquieren en Vallejo extraña categoría poética”⁷⁶⁹. Pensemos por ejemplo en el soneto “A mi hermano muerto...”, de Vallejo, donde se hacen patentes las reminiscencias de otro soneto de Valdelomar, “El hermano ausente en la cena de Pascua”. Recordemos ambos:

⁷⁶⁹ Augusto Tamayo Vargas, “De Valdelomar a Vallejo”, en *150 artículos sobre el Perú*, UNMSM, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Instituto de Literatura, 1966, p. 511.

“El hermano ausente en la cena de Pascua”

La misma mesa antigua y holgada, de nogal,
y sobre ella la misma blancura del mantel
y los cuadros de caza de anónimo pincel
y la oscura alacena, todo, todo está igual...

Hay un sitio vacío en la mesa hacia el cual
mi madre tiende a veces su mirada de miel,
y se musita el nombre del ausente; pero él
hoy no vendrá a sentarse en la mesa pascual.

La misma criada pone, sin dejarse sentir,
la succulenta vianda y el plácido manjar;
pero no hay la alegría y el afán de reír

que animaran antaño la cena familiar;
y mi madre, que acaso algo quiere decir,
ve el lugar del ausente y se pone a llorar... (I, 544)

“A mi hermano muerto”

Contemplo desde el muro que el tiempo cruel tortura,
los últimos rubíes del sol que muere ya;
y el bronce de la iglesia comprende mi amargura
en la quejumbre humana que al firmamento da!

En la enlutada casa paterna aún perdura
un mundo de memorias de ti, que has muerto!...¡Ay!
Aún en mi alma tiembla la luz de tu ternura
como una golondrina que viene y que se va...!

En la loma lejana se eleva el cementerio,
por donde se robara la mano del Misterio,
cual nítida custodia, tu dulce corazón!

Advierto a nuestra madre! Y al entonar mi ruego
la Tierra que en el Cielo da golpes de esquilón,
Dios llora un sol de sangre, como un abuelo ciego...⁷⁷⁰!

De hecho, Valdelomar fue uno de los primeros en apreciar la promesa de la poesía vallejiana. En un artículo al que sintomáticamente tituló “La génesis de un gran poeta: César A. Vallejo, el poeta de la ternura”, reproducía varios poemas de *Los heraldos negros*, elogiaba ampliamente al joven trujillano y anunciaba la pronta publicación de un “estudio detenido” del libro (Cfr. IV, 263). Probablemente

⁷⁷⁰ César Vallejo, *Poesías completas*, edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban, Madrid, Visor Libros, 2008, p. 134.

Valdelomar estaba pensando, cuando escribió estas palabras, en el prólogo que al parecer iba a dedicar a la edición del primer poemario de Vallejo:

La obra debía salir a la luz en el curso del año 1918. Como Valdelomar había ofrecido escribir el prólogo, la obra estaba archivada, ya impresa, en los anaqueles de esa editorial [se refiere a los Talleres Gráficos Souza Ferreira]. [...] Por aquella época Valdelomar se encontraba en gira por las provincias del Norte. En vista de que el retorno de Valdelomar se retrasaba demasiado, César decide sacar a la luz “Los Heraldos negros”, sin otro prólogo que la frase bíblica “Qui póttest cápere (sic) capiat”⁷⁷¹.

Es de sobra conocida la amistad que unió a los dos poetas. A lo largo de este trabajo hemos comprobado que Vallejo se refirió a Valdelomar como la cabeza de un renacimiento literario peruano que situaba en torno a 1916 y que elogió la labor de acercamiento a la literatura de provincias que supusieron *Colónida* y los viajes peruanos del autor. Tras conocer su muerte, Vallejo escribió una emocionada necrológica donde, en un delicado ejercicio de intertextualidad, podemos observar cómo “El hermano ausente en la cena de Pascua” se funde con el propio dolor del poeta ante la pérdida del amigo:

“Hermano en el dolor y en la belleza, hermano en Dios”, Abraham, tú no puedes haberte ido para siempre; es imposible, solo, “como cuando viajabas, hermano, estás ausente”. Sí, nada más, estás ausente desde la mañana lluviosa en que partiste en un tren que volverá a traerte. Sí, estás viajando, hermano, nada más. Y volverás, Abraham, pronto. Te espera tu madre; te esperamos, nosotros, tus hermanos todos. Volverás para realizar todos tus sueños de amor, de belleza y de bondad en la vida, y porque tienes y has recogido en tus últimas romerías muchos dolores de la tierra que vas a inmortalizar por obra y gracia de tu corazón inmenso de creador y artista genial, por eso, volverás hermano, grande amigo. Así lo siento y lo quiero en este crepúsculo de primavera con cuya tinta rosada y triste escribo ahora. Y volveré a verte y a estrecharte, como siempre, con toda mi alma, con todo mi corazón. ¿No es cierto? En la cena de esta noche, en la mesa familiar, cuando tu madre que acaso algo quiere decir, vea el lugar del ausente y se ponga a llorar... en la cena de esta noche, diremos que volverás pronto, muy pronto, a los brazos maternos, que te cantarán el tierno y melancólico a-rro-rro de tus versos antiguos⁷⁷².

⁷⁷¹ Juan Espejo Asturrizaga, “Sobre Abraham Valdelomar y César Vallejo”, *El Comercio*, Lima, 23 de abril de 1961, p. 9.

⁷⁷² “Abraham Valdelomar ha muerto”, *Narrativa y ensayos. Antología, op. cit.*, pp. 228.

Las palabras de Vallejo recogen sin duda la ternura presente en los mejores poemas de Valdelomar, que es la misma que recorre los cuentos a los que hemos atendido en este capítulo. Tanto en los poemas como en los cuentos, la nostalgia de la infancia y de la vida tranquila que ha quedado atrás, se unen con la descripción simbólica del entorno natural, para dar voz al conflicto de la modernidad al que hemos aludido en capítulos anteriores. La autenticidad de la vida campesina rivaliza así con la artificiosidad y el caos de la vida limeña y, en una clara analogía, mientras las relaciones personales están marcadas por la hipocresía y la falsedad en la capital (recordemos, en este sentido, las tribulaciones de Garatúa), los aldeanos viven en armonía y solidaridad, con algunas excepciones donde se traslucen los conflictos que también se dan en la vida rural.

En cualquier caso, por su extraordinaria factura, su calidad estética y, sobre todo, porque logran presentar una dimensión vital, personal y colectiva, de la vida de provincia, los “cuentos criollos” revelan una autenticidad que supone el hallazgo más exitoso, de entre todas las vías que exploró, para la creación de una fórmula literaria que reflejara una expresión literaria nacional.

7. LA TENTATIVA VANGUARDISTA: LOS INCLASIFICABLES

Hasta ahora, hemos venido trazando un acercamiento temático al conjunto de la narrativa de Valdelomar. Hemos estudiado las diversas áreas de su producción y hemos podido comprobar que, en cada grupo de cuentos, aborda una problemática concreta de su tiempo a la que, de alguna manera, daba respuesta a través de su literatura. Hay cuentos que responden claramente a un proyecto ideado por el propio autor, como los “cuentos criollos” o los “cuentos yanquis”; y hay narraciones que ofrecen tantas concomitancias que su consideración conjunta resulta inevitable, y de hecho han sido agrupadas con relativa facilidad por críticos y editores, como ocurre por ejemplo con las novelas cortas ambientadas en la ciudad o con los llamados “cuentos exóticos”.

Sin embargo, no todos los textos pueden adscribirse a uno de estos grupos temáticos, existen composiciones de Valdelomar que presentan rasgos específicos e individuales, tanto de contenido como estructurales, y que inevitablemente ofrecen dificultades de clasificación. Más todavía si tenemos en cuenta que, como hemos planteado anteriormente, se ha tendido a dividir la obra del autor en torno a dicotomías un tanto artificiales y que limitan considerablemente la visión global de su producción narrativa. En muchas ocasiones hemos visto a los críticos oponer “lo criollo”, entendido como lo mejor y de más calidad, a “todo lo demás”⁷⁷³. Por

⁷⁷³ Otra versión de esta división es la que diferencia un Valdelomar sincero y preocupado por los temas peruanos frente a un Valdelomar “falso”, amparado bajo su pose de dandy excéntrico: “había en Valdelomar una doble personalidad: el artista verdadero, enamorado de la tierra y del ambiente costeño, cultor de las tradiciones incaicas, buceador en nuestra historia de tipos de originalidad y

otro lado, y aunque algunos críticos, sobre todo en los últimos años, han reconocido que no se puede hablar de una evolución propiamente dicha en la narrativa de Valdelomar, persiste todavía esa idea de un Valdelomar modernista y decadente en los primeros años frente al posmodernismo y criollismo de años posteriores.

Los cuentos abordados en este capítulo no encajan con facilidad en las dicotomías propuestas, lo que explica en parte el vacío crítico: al no saber exactamente dónde colocarlos, es decir, desde qué punto de vista tratarlos, la crítica ha evitado profundizar en su estudio. Entre ellos tenemos, en primer lugar, “El beso de Evans”, publicado por primera vez en *Balnearios*, (n.º 44), en agosto de 1911. Como vimos en el capítulo cuarto de esta tesis, muchos críticos han asimilado este relato a los “cuentos yanquis”. No obstante, Valdelomar lo subtuló “cuento cinematográfico”, y como tal será considerado aquí. El cuento “La tragedia en una redoma” fue publicado en *La Prensa* en octubre de 1915 como una de las *Crónicas frágiles*, para después ser incluido en *El Caballero Carmelo* de 1918. Este cuento fue clasificado por Willy Pinto en su edición de 1979 como “cuento fantástico”⁷⁷⁴, mientras que Ricardo Silva-Santisteban lo considera “humorístico”⁷⁷⁵. En el número 566 de *Variedades* (de enero de 1919) se publicó “Mi amigo tenía frío y yo tenía un abrigo cáscara de nuez”, cuento al que tanto Pinto como Silva-Santisteban han calificado de “humorístico”. Finalmente, atenderemos a dos textos habitualmente considerados como “fantásticos” por la crítica posterior: “El Hipocampo de oro”, que no fue publicado completo en vida del autor⁷⁷⁶; y “Finis desolatrix veritae”, publicado por primera vez en *El Comercio* en enero de 1916 e incluido también en 1918 en *El Caballero Carmelo*.

Se trata, en realidad, de cinco cuentos de temática y factura completamente diferentes, y compuestos además en distintas épocas de la vida del autor. En

relieve. Ese Valdelomar del *Caballero Carmelo*, de *La Mariscala*, de las *Leyendas incaicas*, es el que quedará en nuestra literatura. En cambio, el de la pose egolátrica o humorista vivirá sólo para la anécdota o el recuerdo pintoresco” (Víctor Andrés Belaúnde, *La realidad nacional*, Lima, s.n., 1964).

⁷⁷⁴ Abraham Valdelomar, *Obras, textos y dibujos*, op. cit.

⁷⁷⁵ Abraham Valdelomar, *Obras completas*, op. cit.

⁷⁷⁶ “Los capítulos I, II y III y parte del IV aparecieron en *Variedades*, n.º 606-607, Lima, 18 de octubre de 1919, pp. 875-876, con el título “El Príncipe Durazno”. Póstumamente se publicó íntegro, con el título que ha prevalecido y que hemos mantenido, en *Stylo* n.º 1, Lima, abril de 1920. Esta versión no presenta diferencias con el fragmento publicado en *Variedades*” (Ricardo Silva-Santisteban, *Obras completas*, op. cit., p. 23).

cuanto al contenido, todos ellos abordan diferentes aspectos universales de la sensibilidad humana, como el amor, la traición o el miedo a la muerte. En este sentido, podemos decir que si estos relatos tienen algo en común es que en ellos Valdelomar se aleja de las tensiones y problemáticas sociales, políticas o culturales de su época y profundiza más bien en temas de carácter metafísico o espiritual.

Por otro lado, a la dificultad de adscripción de estos cuentos a un grupo temático concreto hay que sumar el hecho de que se trata de textos considerablemente raros, insólitos no solo en el seno de la producción valdelomariana sino en sí mismos como producto literario. Así lo anotaba ya Clemente Palma cuando distinguía entre “páginas muy bellas” y “arrestos distinguidos de humorismo, muchas audacias de concepción y de formas literarias innovadoras”⁷⁷⁷. En realidad, con esta afirmación Palma se adelantaba a la perspectiva que seguramente sea la más adecuada para acercarnos a estos cuentos, la que se centra en su carácter innovador y profundamente original. En este sentido, Ricardo González Vigil sugirió que en ellos encontramos “fórmulas preparatorias del Vanguardismo”⁷⁷⁸, pero no llegó a precisar en qué medida y por qué cada cuento puede ser vinculado con la literatura de vanguardia.

Sin duda, una mirada atenta al conjunto sí que nos permite advertir que, formalmente, todos ellos se acercan por momentos a las innovaciones propuestas por los movimientos de vanguardia, aunque suponen realizaciones totalmente diferentes en cada caso. Esto no quiere decir que Valdelomar sea un escritor vanguardista, ni siquiera que estos cuentos puedan considerarse prosas de vanguardia. Pero sí que resulta posible atisbar en ellos estrategias narrativas y formas discursivas innovadoras que revelan la sensibilidad de Valdelomar con respecto a todas las corrientes del cambio y la renovación literaria. Por otro lado, hemos de tener en cuenta el carácter particular de la vanguardia peruana, sobre todo en sus primeros años de existencia o pre-existencia, que son los que corresponden a la labor literaria del autor. Podremos comprobar entonces que, efectivamente, estos relatos presentan algunos rasgos aislados, embrionarios, de lo

⁷⁷⁷ Clemente Palma, “Abraham Valdelomar”, *Variedades*, año XV, n.º 610, noviembre de 1919, p. 933.

⁷⁷⁸ Ricardo González Vigil, *Abraham Valdelomar*, colección: “Los que hicieron el Perú”, *op. cit.*, pp. 45-46.

que ya en otras áreas geográficas y algún tiempo después en Perú, se llamó literatura de vanguardia.

7.1. PRIMEROS ATISBOS DE VANGUARDIA PERUANA

No es este el lugar para profundizar en las vicisitudes de las primeras realizaciones de las vanguardias en Perú, acercamiento que, por otro lado, excedería los límites y objetivos de esta tesis. Sin embargo, es necesario anotar, aunque sea brevemente, el hecho de que en los primeros años del siglo pasado las nuevas corrientes literarias europeas tuvieron sus ecos en el Perú, como no podía ser de otro modo, y que Valdelomar puso en práctica también algunas de las opciones que dichas novedades le ofrecían. Encontraremos en los cuentos tratados en este capítulo rupturas formales y enfoques temáticos que acercan al autor a la sensibilidad moderna que, anunciándose ya desde 1914, eclosionó definitivamente tras el fin de la Gran Guerra.

Sin ánimo de establecer periodizaciones artificiales, podemos situarnos en un contexto “pre-vanguardista”, en tanto que en él emergen ya aspectos de una nueva sensibilidad moderna que se irá perfilando en años posteriores. Marcel Velázquez Castro, en su artículo “Los signos de la ceniza: las primeras lecturas en el Perú del fenómeno de las vanguardias”⁷⁷⁹ traza un panorama muy esclarecedor de estos años, donde detalla las circunstancias en que se produjeron las primeras recepciones de la vanguardia en el Perú. El crítico incide, en primer lugar, en el desfase temporal que se produce en el país a principios de siglo:

Cuando en el Perú recién se saldaban las cuentas con la literatura finisecular europea y el modernismo hispanoamericano, el fantasma del vanguardismo iniciaba su recorrido en Europa. Este desfase temporal en el ámbito cultural se hacía más grave por la escasa circulación de las nuevas

⁷⁷⁹ Marcel Velázquez Castro, “Los signos de la ceniza: las primeras lecturas en el Perú del fenómeno de las vanguardias”, *Hueso húmero*, n.º 39, 2001, pp. 131-150.

ideas en nuestro medio y la profunda influencia que todavía ejercían sobre los artistas peruanos las letras europeas del siglo XIX⁷⁸⁰.

Los artistas peruanos de los que habla el crítico son los intelectuales de la llamada generación del novecientos quienes, según él, cumplieron a principios del siglo XX las tareas intelectuales que correspondían a los letrados decimonónicos: “la creación de un pasado cultural e histórico y el establecimiento de las bases de nuestra historia literaria; es decir, las primeras reflexiones orgánicas sobre la identidad y la búsqueda de un estado nacional”⁷⁸¹. En este contexto de reflexión sobre la identidad nacional, Velázquez Castro considera que los escritores, aunque tuvieron contacto con las vanguardias europeas, no trataron de hacer llegar esas novedades al Perú, porque consideraron dicha tarea “inútil, dado el atraso en que se encontraba nuestro medio literario o, quizá, porque la supusieron perjudicial contra el incipiente sistema literario que empezaba a forjarse”⁷⁸².

No obstante, es evidente que, con más o menos reticencias, por estos años los ecos de los primeros movimientos vanguardistas comenzaron a resonar en Perú, incluso a pesar de la escasa atención que recibieron por parte de los novecentistas. En este sentido, como señala Velázquez Castro, es especialmente sintomático el artículo que Francisco García Calderón titulaba “Sobre el futurismo”, donde el crítico daba una visión más bien paternalista y sonreía condescendiente ante la rebeldía propuesta por Marinetti y sus discípulos:

Vale la nueva propaganda como reacción contra el pasado absorbente; pero nadie ve en ella un sistema final. En pintura, en literatura, en música, inicia una reforma apreciable. Pero, en su exuberante agresividad y en su sonora rebeldía, hallamos sólo la simpática ingenuidad de juventudes que aspiran a afirmarse contra el ayer demasiado imperioso y el hoy demasiado indiferente⁷⁸³.

Es curioso anotar además que este artículo de Francisco García Calderón data de 1913, el mismo año en que Valdelomar estaba en Italia como segundo secretario de la Legación Peruana en Roma. De hecho, Valdelomar llegó a coincidir con Marinetti y detalló el encuentro en su artículo “Enrique Serra” (*La Opinión*

⁷⁸⁰*Ibidem*, p. 137.

⁷⁸¹*Ibidem*, p. 148.

⁷⁸²*Ibidem*, p. 137.

⁷⁸³ Francisco García Calderón, *Ideologías, op. cit.*, p. 291.

Nacional, 15 de mayo de 1914). En él describe la llegada de Marinetti y sus discípulos al café donde él mismo se encontraba con el pintor español y, como ha anotado Velázquez Castro, es evidente la mirada irónica y distanciada de Valdelomar con respecto al “Apóstol Futurista”, al que contemplaba con sus “ojos atónitos de sudamericano asustadizo” (I, 344-345). Notamos claramente el escepticismo de Valdelomar ante las propuestas estéticas de Marinetti:

El camarero les servía bebidas frescas que sus gargantas divinas agotaban, en tanto que las otras gentes, incapaces de comprender tanta maravilla, rumiaban adjetivos sonoros y se alimentaban a la antigua usanza “pasatista”. Yo y los míos acogímonos a Serra, como quien entra a un templo cuando hay truenos, y nos recreamos con su fina charla, mientras, al frente, en medio de sus iniciados, Marinetti decía en su exaltado furor por el arte clásico:

- *Il fuoco! Il fuoco alla Roma vecchia, a Napoli sentimentale, a Venezia pasatista!* (*ibid.*)

Y sin embargo, nos advierte Marcel Velázquez Castro, cuando en 1917 Valdelomar prologa *Panoplia lírica* de Alberto Hidalgo, muestra una actitud totalmente diferente hacia el futurismo, y “ya no estamos ante el joven provinciano deslumbrado y asustado ante el fuego futurista sino ante un crítico que demuestra su conocimiento de los postulados del movimiento y manifiesta una implícita simpatía ante los mismos”⁷⁸⁴. Valdelomar veía en Hidalgo un discípulo de Marinetti, pero sobre todo veía un poeta original, innovador, que representaba una nueva concepción del arte y del lugar del artista en la sociedad, una concepción extraña todavía al entorno peruano de aquellos años:

La obra de Alberto Hidalgo representa una de las más valiosas contribuciones de la literatura indolatina hacia su orientación de autonomía y ultramodernismo. Esta tendencia a personalizar y subjetivar la obra de arte, [...] a hacer que el universo gire alrededor de estas dos letras: Yo, no puede ser sino la resultante no ya de una teoría, pero casi de una que Hidalgo llama “La Religión del Yo”. Bien cierto es que esta religión no es nueva, pero no deja de ser cierto igualmente que es aún exótica en América, y, hasta hace dos o tres años, casi desconocida en el Perú. (IV, 251)

Recordemos que estamos en el año 1917. Lo que se desprende de estas palabras entonces es que por estos años en Perú empezaban a conocerse las innovaciones vanguardistas y, aunque estas se diluían aún en el complejo contexto

⁷⁸⁴ “Los signos de la ceniza...”, art. cit., p. 142.

cultural de la época, es innegable que Valdelomar fue uno de los primeros en percibirlos y valorarlos. Así lo ha apreciado Trinidad Barrera en su artículo “Perú, tradición y modernidad, vanguardia e indigenismo”⁷⁸⁵, en el que traza un panorama de los orígenes de la vanguardia peruana y sitúa a Valdelomar como uno de los autores “aún modernista pero buscando nuevas expresiones”, y considera a Hidalgo, en la estela de *Colónida*, como futurista desde 1916⁷⁸⁶.

De hecho, críticos y artistas no han dudado en reconocer el vínculo que une las actividades renovadoras propuestas por los “colónidas” con ciertos aspectos de las posteriores vanguardias históricas. Para José Carlos Mariátegui, por ejemplo, Alberto Hidalgo “significó en nuestra literatura, de 1917 al 18, la exasperación y la terminación del experimento ‘colónida’. Hidalgo llevó la megalomanía, la egolatría, la beligerancia del gesto ‘colónida’ a sus más extremas consecuencias”, y detectaba un paralelismo y una continuidad entre Valdelomar y el arequipeño, pues planteaba que “si con Valdelomar incorporamos en nuestra sensibilidad antes estragada por el espeso chocolate escolástico, a D’Annunzio, con Hidalgo asimilamos a Marinetti, explosivo, trepidante, camorrista”⁷⁸⁷.

Del mismo modo, algunos años más tarde, como señala Marcel Velázquez Castro, Víctor Andrés Belaúnde en *La realidad nacional* –que, recordemos, escribió como respuesta a los *Siete ensayos*–, coincidía sin embargo con Mariátegui al detectar en su propia generación una “tendencia denominada por él ‘independiente’ o ‘izquierdista’, en la cual coloca a quienes se dedicaban principalmente a la literatura: Eguren, Bustamante y Ballivian, Julio A. Hernández y Pedro Zulen”⁷⁸⁸ a la que vinculaba directamente con *Colónida* y los primeros esbozos de la vanguardia en Perú, cuando afirmaba que “con Mariátegui y la fundación de la revista *Amauta* se destaca lo que podríamos llamar el vanguardismo peruano, ya anunciado en la izquierda de la generación novecentista”⁷⁸⁹.

⁷⁸⁵ Trinidad Barrera, “Perú, tradición y modernidad, vanguardia e indigenismo”, *América sin nombre*, n.º 5-6, diciembre de 2004, pp. 31-37.

⁷⁸⁶ *Ibidem*, pp. 32-33.

⁷⁸⁷ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, *op. cit.*, 211.

⁷⁸⁸ Marcel Velázquez Castro, “Los signos de la ceniza...”, *art. cit.*, p. 136.

⁷⁸⁹ Víctor Andrés Belaúnde, *La realidad nacional*, *op. cit.*, p. 147.

Lo que se desprende de todo lo dicho hasta aquí es que en las dos primeras décadas del siglo xx hubo resonancias de las vanguardias europeas en Perú, con especial presencia del futurismo, no sólo en cuanto a estética sino también y sobre todo en cuanto a la consolidación de un afán renovador y rebelde que marcó las actitudes de los escritores hacia su propia obra y su lugar en la sociedad moderna. De este modo, “los procesos de autonomía del arte se dan simultáneamente con la experiencia vanguardista: modernidad y crisis de la modernidad imbricadas en el campo literario peruano de esos años”, si bien

no se consiguió la fundación de un orden literario moderno, sino meros desplazamientos de la producción, distribución y consumo de bienes simbólicos. Tampoco se creó una sólida tradición vanguardista que pudiese socavar los fundamentos culturales, sino solamente textos insulares inscritos en los márgenes y en la periferia del sistema literario por muchos años⁷⁹⁰.

Los cuentos que estudiamos en este capítulo pueden de hecho ser considerados como “textos insulares”, pues corresponden al despertar de una nueva sensibilidad, todavía no bien delimitada, y que además llegaba a Valdelomar a través de oleadas caóticas y desiguales. Pensemos en su antiacademicismo, en la disparidad de sus lecturas y también de sus intereses, en su frenética actividad literaria y periodística, y podremos ver surgir en este entramado algunos textos curiosos, inconexos entre sí, fruto de la experimentación formal y del impulso creador que sabemos que nunca abandonó al autor.

Como hemos planteado desde el principio, el carácter poco definido de estos relatos, inclasificables muchas veces no sólo en el seno de la producción valdelomariana, sino por su propia naturaleza, ha hecho que hayan quedado casi siempre al margen de los estudios sobre la narrativa del autor. A ello hay que añadir que, como postula Selena Millares en el estudio introductorio a *Prosas hispánicas de vanguardia*, la prosa de carácter vanguardista en Hispanoamérica ha sufrido el peso de una tradición que privilegia las obras de carácter realista y tono reivindicativo-social:

⁷⁹⁰ Marcel Velázquez Castro, “Los signos de la ceniza...”, art. cit., p. 143. En realidad, esta propuesta de Velázquez Castro está muy relacionada con lo que proponía Mirko Lauer con respecto a la sustitución de un ideal nacional burgués por otro, a propósito de la irrupción en la esfera intelectual limeña de los jóvenes intelectuales de provincia, como hemos visto en el capítulo anterior.

La tradición romántica ha aportado el modelo aún vigente del poeta cívico, y su efecto en la conciencia del creador tiene un fuerte poder coercitivo. La exigencia de servidumbres didácticas a los prosadores –una herencia de los tiempos de la emancipación– hace que se desdeñen las prosas experimentales por *escapistas*, a favor del realismo social⁷⁹¹.

Situación que, como hemos visto, se hace patente en el Perú de esta época, pues los escritores, entre ellos el propio Valdelomar, trabajan en torno a la idea de la necesidad de definir la identidad cultural y la literatura peruana. En realidad, esta situación es común a todo el ámbito hispánico donde se dio, como plantea Millares, una reticencia a lo nuevo en unas naciones “preocupadas tras hondas crisis sociopolíticas por una construcción nacional que afirmara la propia identidad, lo que se hacía poco compatible con la incorporación de estéticas foráneas”⁷⁹². Circunstancia que, para el caso peruano, ya hemos visto desgranada por Velázquez Castro.

Desde el principio de esta tesis hemos venido planteando cómo toda la obra de Valdelomar se inscribe en esa búsqueda del carácter nacional de la literatura, lo que hace que toda su producción gravite en torno al Perú y lo peruano. Sin embargo, hemos visto también cómo esa constante atención a lo peruano convive con inquietudes cosmopolitas e influencias internacionales en su literatura, dando lugar a tensiones para las que el autor formula las más diversas soluciones. Pues bien, dentro de ese conjunto, estos cinco relatos corresponden a cinco momentos en los que Valdelomar se sumerge en la actividad creadora, dejando de lado su preocupación por lo peruano, para crear unos cuentos que responden a inquietudes más universales.

Por otro lado, desde el principio hemos reconocido la herencia modernista evidente en la obra de Valdelomar, herencia tamizada por influencias nacionales e internacionales, por los cambios en la sensibilidad artística de estos años y por la propia originalidad del autor. Recordemos entonces que el modernismo “se sumará a esa exploración apasionada por los terrenos de la prosa a través de numerosas vertientes. [...] En sus aportaciones narrativas están ya sembradas las actitudes que la vanguardia hará suyas”⁷⁹³. Entre estas actitudes que prefiguran las

⁷⁹¹ Selena Millares, “Introducción”, en *Prosas hispánicas de vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 23.

⁷⁹² *Ibidem*, p. 32.

⁷⁹³ *Ibidem*, p. 28.

técnicas narrativas de vanguardia, cita Millares, por ejemplo, que el texto “se hace espejo de sí mismo” en forma de reflexión metaliteraria; que “la crueldad y la fealdad reivindican su espacio” o que “la realidad rompe su frontera con la ficción”⁷⁹⁴. Aspectos todos ellos que ya hemos visto surcar en textos de Valdelomar estudiados en capítulos anteriores, pero que aquí constituyen por sí mismos la esencia del cuento, motivo por el cual los estudiaremos desde un punto de vista que, aunando lo temático con lo formal, nos ofrezca una perspectiva de conjunto de las innovaciones en dirección vanguardista propuestas por el autor.

Como adelantábamos antes, hablamos de cinco cuentos aislados que tienen poca relación entre sí y con el resto de la producción de Valdelomar; por este motivo, abordaremos el estudio de cada cuento por separado. A pesar de ello, sí que es posible localizar dos tendencias, que además hemos ido viendo surgir en otros momentos de su obra y que ahora pasan a convertirse en el aspecto central del relato: el uso del humor y a la articulación de lo fantástico. Por tanto, estableceremos dos grupos para el análisis: por un lado, aquellos cuentos donde el humor predomina –aunque lo veremos utilizado de forma diferente en cada caso–, entre los que encontramos “El beso de Evans”, “La tragedia en una redoma” y “Mi amigo tenía frío y yo un abrigo cáscara de nuez” y, por otro lado, cuentos donde hay un gran componente de fantasía: “El Hipocampo de oro” y “Finis desolatrix veritae”.

⁷⁹⁴*Ibidem.*

7.2. EL SENTIDO DEL HUMOR Y DE LO ABSURDO

7.2.1. Entre el cielo y el infierno, el amor: “El beso de Evans: cuento cinematográfico”

A veces un beso no es más que un chewing gum compartido.

Ramón Gómez de la Serna

De todos los cuentos de Valdelomar, “El beso de Evans” es seguramente el que presenta mayor grado de experimentación en cuanto a su estructura. Hemos visto en otros relatos cómo el autor maneja bien las tramas, dosifica la información o construye historias dentro de otras historias, pero siempre con una estructura narrativa de carácter más bien tradicional. Frente a ello, en “El beso de Evans” encontramos un alto grado de experimentación formal que advertimos ya desde el propio subtítulo, “cuento cinematográfico”. En efecto, el relato, que además es uno de los más tempranos del autor –recordemos que data de 1911–, presenta una “estructura de rápidas mutaciones, en un escenario europeo, y de breves capítulos efectivamente cinematográficos”⁷⁹⁵.

En realidad, no andaba desencaminado Willy Pinto cuando incluía este relato, bajo el epígrafe de “Primeros cuentos”, junto con los “cuentos exóticos”⁷⁹⁶, pues comparte algunos rasgos con ellos, como por ejemplo, evidentes resonancias modernistas en el estilo. El cuento está también ambientado en Europa, aunque no en la Europa medieval y legendaria de aquellos, sino en el París de fin de siglo. El protagonista es un joven escritor, Evans Villard, modelo de hombre cosmopolita y que vive una vida de elegante bohemia, similar al narrador morfinómano que contaba las leyendas en el tren camino de París de los “cuentos exóticos”.

Sin embargo, este cuento se distancia no solo de los exóticos sino de todos los demás por su complejidad estructural. Como señalaba Millares, las prosas de

⁷⁹⁵ Ricardo Silva-Santisteban, “Introducción” a *Obras completas*, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁹⁶ Abraham Valdelomar, *Obras, textos y dibujos*, *op. cit.*

vanguardia “son deudoras del cine y las nuevas posibilidades narrativas que éste explora a partir de la concatenación de distintos planos y de los efectos del montaje”⁷⁹⁷. En este sentido, Ricardo González Vigil advertía en este cuento un acercamiento a la vanguardia “por el sugestivo montaje narrativo de ecos cinematográficos, hurgando una típica identificación que hiciera el Vanguardismo entre sensibilidad moderna y lenguaje cinematográfico”⁷⁹⁸.

El cuento, de apenas nueve páginas de extensión, está dividido en doce fragmentos. En algunos de ellos se nos indica el día y la hora en que tiene lugar lo narrado y, a partir de estas referencias temporales, el lector tiene que ir reconstruyendo cuándo ocurre lo relatado en el resto de fragmentos que, además, tiene lugar en dos planos diferentes de existencia: el terrenal, en París, y el más allá, dividido entre el cielo y el infierno. Es necesario repasar con detenimiento la construcción del cuento para poder llevar a cabo nuestro análisis.

El fragmento inicial nos sitúa en “el 8 de agosto, a las 12 m.”, y nos presenta a Evans en su lecho de muerte, pronunciando su última palabra: “Alice”. El segundo fragmento constituye una digresión temporal en la que el autor nos hace una breve presentación de Evans como escritor de éxito y hombre de moda en las esferas intelectuales parisinas de la época. El tercer fragmento es una nueva digresión, esta vez más cercana, pues nos cuenta el primer encuentro entre Evans y Lady Alice, ocho días antes de la muerte del escritor. Tenemos por tanto tres capítulos breves, cada uno en un tiempo distinto, que nos han ofrecido, de manera fragmentaria, todo lo necesario para situar el relato. El cuarto fragmento nos da una nueva referencia temporal concreta: “7 de agosto – 5 p.m.”, es decir, el día anterior a la muerte de Evans, donde asistimos al encuentro furtivo entre éste y Lady Alice en el Jockey Club:

En Longchamps. Jockeys. Dueños. Preparadores. Damas elegantes conversaban con los jockeys. Otras visitan los *bocks* donde los caballos reciben las últimas escobilladas. Lady Alice con un gran sombrero *de la Paix*, cogida al brazo de Evans Villard que lleva jaquet, gemelos e insignia de clubman. Los amantes se pierden a lo largo de una avenida. Él habla con vehemencia. Ella niega con los labios, promete con el corazón y entrega la mano. Va a iniciarse la carrera. Los espectadores se agrupan en las vallas.

—(Antes de separarse, mirándola a los ojos)... ¿Mañana?

⁷⁹⁷ Selena Millares, *Prosas hispanoamericanas de vanguardia*, op. cit., p. 31.

⁷⁹⁸ Abraham Valdelomar, op. cit., p. 50

—(jugando con la sombrilla) Mañana... en las Acacias...
Han partido los caballos. Emoción. Expectativa. Inquietud. Esperanza. El Conde Bellotti, que acecha, ha oído el lugar y la hora de la cita. Maquiavelo y Mefistófeles, conciertan en su cerebro un plan. (II, 211)

Valdelomar consigue aquí recrear el ambiente de tensión y acción continuada del club y la expectación ante las carreras de caballos y lo conjuga con la emoción que sienten los amantes ante la perspectiva de su primera reunión a solas, consiguiendo así un escenario hábilmente escogido para ese encuentro furtivo y apasionado. El fragmento termina con la aparición de un tercer personaje, el conde Bellotti, quien protagoniza el siguiente fragmento, el más breve de todos, que consiste en una sola frase: “el conde Bellotti ha invitado a comer a Evans Villard. Evans ha roto su austeridad” (*ibid.*). En este caso carecemos de toda referencia temporal pero tenemos que deducir que si Evans está con Alice el día siete a las cinco de la tarde y el día ocho a las doce de la mañana muere, el encuentro entre los dos hombres ha de haberse producido esa misma noche.

El relato queda suspendido en este momento, pues el sexto fragmento marca un cambio drástico al situarnos en el cielo y presentarnos una conversación entre San Gabriel y Dios, durante la cual el arcángel informa de que se han producido nuevas evasiones del cielo y Dios, indignado, no entiende por qué su paraíso es tan impopular. Volveremos más adelante a esta conversación que es presentada por Valdelomar con gran sentido del humor. Baste ahora apuntar que, finalmente, Dios decide que, para cubrir las vacantes, ese día se ha de dejar entrar en el cielo a todo el que llegue a sus puertas. Por contraposición, el séptimo fragmento tiene lugar en el palacio del demonio, donde este aparece regodeándose en su victoria al haber conseguido que un gran número de almas se escapen del cielo. En ese momento, observa que Dios ha dejado entrar en el Paraíso a alguien que, en realidad, pertenece al infierno y exclama: “Tate, ¿sabéis quién entra ahora? (observando). Miradle, ¿le conocéis? [...] Éste saldrá. ¡Es nuestro!, salió a las 12. Tenía una cita en las Acacias. Éste nos pertenecía. Era escritor” (II, 213). Por tanto, estamos ahora en el mismo momento temporal del primer fragmento, cuando Evans expira y asistimos a su ingreso en el cielo observado por el demonio desde el infierno.

El fragmento octavo nos sitúa en ese mismo momento, “el 8 de agosto, en el cielo, a las 12m.”, en el preciso instante en que “Evans entra en el cielo de mal

humor” (II, 214) y se dedica a pasear entre las nubes hasta que, al final, “se duerme. Algo muy extraño pasa en él. Olvida todo y se siente transportado a París. Va en su milord hacia las Acacias. El milord se detiene. Evans desciende” (*ibid.*). En este momento el lector no sabe qué ha pasado, hasta que, media hora después y en el noveno fragmento, nos encontramos en las Acacias y vemos aparecer a Lady Alice en busca de Evans que es abordada por el conde Bellotti, al que rechaza con brusquedad. Sin embargo, el conde le asegura que Evans no aparecerá:

—Evans... Evans no vendrá.

—Ella musita inconsciente:

—Evans...

¡Las cuatro! Ella ha besado a Evans. Sí. Lo ha sentido. Ha sentido que Evans estaba allí que era él quien la besaba y sin embargo, el que está a su lado es Adalberto Bellotti. Se levantan. Salen. El conde:

—Evans no vendrá. ¡Evans... ha muerto!...

—Alice, incrédula, palidece.

Se alejan. Saca un papel del bolsillo del jaquet. Las últimas palabras se pierden entre las gentes, y luego, bajo las sombras de las acacias jóvenes, Alice termina:

—Mañana... (II, 215)

El décimo fragmento tiene lugar inmediatamente después de este encuentro, en el cielo, “8 de agosto. 4 y ½ p.m.”, cuando Evans despierta de su sueño alegre y feliz porque “ha estado en las Acacias a las cuatro. Ha besado a Alice” (*ibid.*). De este modo, entendemos que, de alguna manera, Evans ha descendido y ha sido Bellotti durante el encuentro con Lady Alice, y ella ha podido sentirlo. En ese momento, estalla un escándalo en el cielo y Evans se entera de que el demonio ha estado allí. San Gabriel se le acerca y le amonesta por haberse ido a un lugar apartado y haberse quedado durmiendo, pues el demonio siempre vigila y aprovecha esas ocasiones para pervertir a las almas del cielo. Entonces pregunta a Evans si hay algo que desee, a lo que él responde que desea ver qué ha sucedido ese día en las Acacias, a las cuatro. El arcángel cumple su petición y Evans observa cómo Alice lo ha sustituido por el conde, lo que lo deja sumido en una profunda tristeza. Finalmente, decide que va a volver a donde se quedó dormido, y va a volver a estar con Lady Alice, pues “¿qué importaba el que ella besase a Adalberto si era él, Evans, quien sentía el beso?” (II, 217).

En el penúltimo fragmento nos encontramos de nuevo en el palacio del demonio, donde este habla con un mensajero que le informa de que Evans consiente en escaparse del cielo con una sola condición, que lo lleven siempre a donde Lady Alice indique. Luzbel acepta y Evans se queda de nuevo dormido, para asistir a su cita.

El último fragmento tiene lugar en París, “el 9 de agosto a las 10 a.m.” y en él asistimos al entierro de Evans, al que no acuden Lady Alice ni el conde Bellotti. Estamos en realidad en este último episodio apenas unas horas después de la muerte de Evans, es decir, apenas unas horas después de lo que ocurría en el fragmento primero. A través de saltos temporales, espaciales y entre planos de la existencia hemos asistido al transcurso de apenas dos días y todo lo que ha sucedido tanto en París como en el cielo y en el infierno. El relato, efectivamente, ha ido avanzando como si fueran las escenas de un montaje cinematográfico, donde cada escenario y personajes nos ofrecen una perspectiva diferente de los acontecimientos que hacen avanzar el desarrollo del conjunto.

A propósito de este desdoble de planos, Armando Zubizarreta ha hablado de un nivel fantástico en este relato, pues nos ofrece una “doble perspectiva de la existencia de Evans Villard [...] desde la eternidad –perspectiva fantástica– contempla el cumplimiento imaginativo de su propia cita frustrada con Lady Alice”⁷⁹⁹. Sin embargo, el hablar de este relato desde el punto de vista de lo fantástico presenta una serie de problemas. Podríamos admitir una dimensión fantástica en los términos formulados por Rosalba Campra, para quien el “aspecto más rico” de la literatura fantástica está en “la noción de ‘choque’, de violación del orden natural, implícita en el universo fantástico”:

En lo fantástico el choque se produce entre dos órdenes irreconciliables [...] la intersección de los órdenes significa una transgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser sino el escándalo. La naturaleza de lo fantástico, en este nivel, consiste en proponer, de algún modo, un escándalo racional, en tanto en cuanto no hay sustitución de un orden por otro, sino superposición⁸⁰⁰.

⁷⁹⁹ Abraham Valdelomar, *Cuentos*, selección e introducción de Armando Zubizarreta, Lima, Editorial Universo, 1969, s.p.

⁸⁰⁰ Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, art. cit., pp. 159-160.

Es aquí, según la autora, donde surge el “peligro”, la “aniquilación” o “agrietamiento” de las certezas del lector. Sin embargo, el tono ligero y humorístico del relato se aleja de esas nociones. Valdelomar no está intentando violentar las certezas del lector, no trata de que nos planteemos si realmente Evans va al cielo, si las almas se escapan del paraíso, si de alguna manera es posible que se solape con Bellotti y experimente el beso de Alice para después ser seducido por el demonio y renunciar al cielo.

Para Campra, además, “la noción de frontera, de límite infranqueable para el ser humano, se presenta como preliminar a lo fantástico”. Por tanto, se establecen “dos estatutos de realidad”, y lo fantástico reside en la transgresión entre esos dos ámbitos, de modo que “la narración fantástica da por descontado que en el mundo representado ciertas cosas no caben en el orden ‘natural’” y ofrece ejemplos como que “los muertos no forman parte del mundo de los vivos, los sueños pertenecen a la esfera mental”⁸⁰¹. Sin embargo, y aunque en el relato se dan este tipo de situaciones, aquí ocurre todo lo contrario. No existe una transgresión, o al menos esa transgresión no es problemática ni problematizada por el narrador; en el universo de “El beso de Evans”, hay dos órdenes que conviven y forman parte de la realidad sin problemas. Además, el uso del narrador omnisciente debilita todavía más la posible inquietud que el lector pudiera sentir, porque “no es lícito dudar de los hechos presentados como reales, porque no siendo un ‘yo’, la voz que narra no es susceptible de duda, no puede ser acusada de interés ni de falsedad”⁸⁰². La voz narrativa en este relato no busca sugerir conflicto: los acontecimientos son los que son, y se toman como verosímiles y verdaderos en todo momento. Otra cuestión es que el lector experimente sorpresa ante el tratamiento que se da a las nociones del cielo y el infierno en el relato, ya que se trata de una idea original que permite a Valdelomar jugar con la estructura y llevar a los extremos la experimentación formal.

A este carácter lúdico y experimental corresponde, además, un contenido ligero y abordado con sentido del humor, como ya hemos planteado antes. Más que un relato fantástico buceando en contenidos metafísicos, se trata de un cuento originalmente construido que se tiñe de rebeldía, tanto en la forma como en el

⁸⁰¹*Ibidem*, p. 161.

⁸⁰²*Ibidem*, p. 171.

contenido. La experimentación formal desafía los hábitos de lectura del público receptor y le obliga a participar en la construcción del cuento, al mismo tiempo que le sugiere que este debe ser experimentado de acuerdo con los parámetros con que nos acercamos a un montaje cinematográfico. Esta experimentación se complementa con un contenido teñido de humor irreverente y hasta cierto punto herético, que alcanza su punto culminante cuando asistimos a la discusión entre Dios y San Gabriel. De hecho, el propio narrador cuestiona y reta la visión tradicional del paraíso católico:

Aquello era grave. Una evasión. Ni en los tiempos de Lutero. [...] El cielo se iba volviendo un club liberal [...] En el Olimpo no había de eso. Allí las almas no se cansaban nunca. El paraíso de los chinos tenía campos fértiles, arrozales verdes, paisajes azules. Mahoma ofrecía festines, música, mujeres. Los hijos de Moisés, en cambio, apenas tenían un vago recuerdo de la tierra prometida y en el cielo tenían por toda felicidad, música de órganos, kiries lánguidos, oraciones beatíficas, estados de alma alejados de toda cosa terrena o corporal y un amor intenso e indomable por todos los demás. Las mansiones angélicas tenían una paz monótona, una bondad insensible. Todos eran buenos y aquello era intolerable. [...] Aquello era una especie de convento. (II, 212)

En este paraíso, Dios se muestra perplejo porque no entiende que, suprimidos los cuerpos, las almas sigan teniendo apetitos. En este momento interviene en la conversación Inocencio X, lo que supone una nueva vuelta de tuerca a esta burla pues, según él, los cristianos son “tan redomados pillastres que han llegado a ser espirituales” de forma que, le dice a Dios, “sus apetitos residen ahora en el alma. El amor ya no es en el mundo un deseo, Divino Eterno Arquitecto, sino una idea...” (*ibid.*). Ante este concepto del amor que, de hecho, se acerca al ideal de amor predicado por la doctrina católica, arguye Dios: “pero son incorregibles [...]. Un nuevo diluvio no les vendría mal. Amor, amor... ¿hasta cuándo amor?” (II, 213) y concluye, como hemos visto más arriba, que por un día habrá que dejar entrar en el cielo a todo el que llegue, para compensar las pérdidas sufridas en la evasión. Y de este modo es como llega Evans Villard al cielo. De no haberse producido esos acontecimientos, Villard habría acabado en el infierno, por el hecho de ser escritor, como recalca después el demonio.

Manuel Miguel de Priego ha anotado una “crítica agridulce de la moral convencional”⁸⁰³ en este relato. Es obvio que Valdelomar está burlándose de algunos comportamientos y concepciones morales y religiosos de su tiempo, pero no encontramos aquí la crítica seria y amarga de otros cuentos. No se trata del humor escéptico y desencantado que podemos encontrar, por ejemplo, en los “cuentos yanquis”, sino de una especie de juego de contrarios, donde la figura del escritor es presentada, de acuerdo con el tópico decadentista, como la de un bohemio que desea los placeres del amor y, para conseguirlos, renuncia al cielo. El paraíso resulta así trasunto de la sociedad que censura los placeres y pone trabas a los impulsos, dando lugar a almas aburridas que, finalmente, acaban por fugarse, es decir, caen en la tentación. En realidad se trata de un cuento que, sin llegar a formular ninguna idea con seriedad, consigue sin duda sacudir los cimientos de la moral tradicional y epatar a la burguesía de su tiempo, frente a la cual el escritor se erige como ente maldito, en tanto que se deja guiar por sus instintos y prefiere un infierno que le permita contar con el amor de la mujer deseada, antes que un cielo aburrido y monótono donde, en el fondo, nadie es feliz.

De este modo, en una fecha tan temprana como 1911, “El beso de Evans” reúne experimentación formal y burla herética, para enfrentarnos con un relato que asume unos valores de rebeldía, tanto social como literaria, que están en concomitancia con la rebeldía estética y ética propuesta por las vanguardias históricas.

7.2.2. El mono, el psicoanálisis y el artista: “La tragedia en una redoma: cuento simiesco”

“La tragedia en una redoma” es seguramente el cuento más extravagante de Valdelomar. El título y sobre todo el subtítulo nos dan la clave del absurdo que va a predominar en el relato, que va desgranándose en diferentes niveles de complejidad a medida que profundizamos en el análisis. La crítica ha aceptado

⁸⁰³ Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 137.

comúnmente que se trata de un cuento humorístico, por ejemplo González Vigil lo sitúa dentro de una serie de cuentos “humorísticos y cuasi-vanguardistas”⁸⁰⁴, y para Xammar presenta un “desencantado humorismo”⁸⁰⁵.

En principio, la historia es de lo más simple. El narrador nos cuenta que posee un mono llamado Káiser que está obsesionado con tres peces de colores que viven en una redoma sobre una de las mesas de la casa. El narrador observa que el mono dedica toda su atención a los peces; un día lo descubre tratando de meter las manos en la pecera y, algún tiempo después, se encuentra con que el animal ha intentado beberse toda el agua para así acabar con ellos. Ante esto, se plantea tomar medidas severas contra el mono, pero Káiser pierde entonces el interés por los peces y comienza a mostrarse adulator y zalamero con su amo, mientras ignora completamente la redoma y a sus inquilinos. El narrador se confía hasta que, un día, al volver de un paseo, se encuentra con que el mono ha matado por fin a los peces. Piensa en deshacerse del animal pero está tan acostumbrado a sus atenciones y zalamerías que finalmente opta por quedárselo y no le impone castigo alguno.

La historia, que literalmente acaba siendo la tragedia en una redoma, es en realidad la excusa que sirve a Valdelomar para ensayar una fórmula narrativa original y, desde luego, innovadora, basada en el desdoblamiento de la conciencia del protagonista que es, a su vez, el narrador de la historia y que, además, se identifica directamente con el propio Valdelomar. Veamos el inicio del relato:

Bajo la luz roja del quiqué, hablaba yo con *Aqué!* que vive dentro de mí, de esta manera:

—Necesito un cuento —le dije.

—Mi querido Valdelomar —repuso *Aqué!*—, voy a relatarte el que he visto...

—Tu hermano te trajo, desde la fecunda lejanía del Madre de Dios, junto con la tortuga Cleopatra de que te hablara el otro día, unas flechas de chonta, vistosos collares de huesecillos, ricos atavíos de las Tahís montañosas y, además, un mono... (II, 279)

Nos encontramos, pues, con un narrador, trasunto de Valdelomar, que habla con *Aqué!*, que, según nos dice, vive dentro de él. A medida que avanza el relato,

⁸⁰⁴ Ricardo González Vigil, *Abraham Valdelomar, op. cit.*, p. 52.

⁸⁰⁵ Luis Fabio Xammar, *Valdelomar: signo, op. cit.*, p. 58.

entendemos que ese *Aquél* es una especie de plano de la conciencia del propio narrador. Es decir, no estamos ante dos personas que mantienen una conversación, sino ante el diálogo del narrador consigo mismo. Pero no se trata de un monólogo interior sino de dos voces diferenciadas claramente que coexisten en la mente del personaje.

En ocasiones *Aquél* se permite hacer recomendaciones, como “desde aquel día te insinué la idea de que le encadenaran y así estuviera aún, si una piadosa mano infantil no le devolviera la libertad” (II, 180). El relato va profundizando así poco a poco en ese desdoble hasta que, en el siguiente fragmento, queda configurado con claridad:

A tal punto hacía gala de su desdén, que *yo* perdí todo cuidado, y *te ordené*, que no se volviera a coactar su libertad. Era dueño y señor de la casa, y hasta llegué a tomarle cariño. [...] Cuando *yo*, en las noches, *delante de mi caballete, me ponía a dibujar*, colocábase en *tu* hombro y, mirando con detención *mi* labor, parecía asentir con la cabeza, a cada trazo, como si quisiera expresarme: “Anda mi señor; qué bien está la nariz esa. ¡Tú dibujas mejor que Málaga Grenet!” – y como el orgullo es la puerta de entrada al fuerte del humano corazón, yo concluí por buscar a *Káiser* cuando había menester de hacer mi intelectual tarea... (*ibid.* La cursiva es mía.)

Recordemos que es el narrador, identificado con Valdelomar, el que nos cuenta la historia en primera persona, pero nos relata lo que a él le contó *Aquél*, de modo que, durante casi todo el relato, nosotros asistimos a la voz de *Aquél*, transmitida, claro está, por el narrador. Es evidente el complejo juego de voces narrativas sobre el que está construido el relato. Si estudiamos con detenimiento el fragmento anterior, podemos advertir, sobre todo gracias al uso de los pronombres, que *Aquél* es un plano de conciencia, mientras que el narrador-Valdelomar aparece como la entidad física de esa dualidad. Entonces *Aquél* es quien dibuja, pero el mono se posa en “tu hombro”, o sea, el del narrador-Valdelomar. Continúa *Aquél* con la historia del mono hasta llegar al trágico desenlace:

*¿Qué vimos? ¿Recuerdas? ¿Qué vimos espantados? ¿Qué ráfaga cegadora cruzó por nuestra mente? ¡Ah! ¡Si hubieras tenido en el bolsillo de tu bata de seda gris, en vez de un pañuelo, un revólver cargado con siete tiros! Sobre la mesa y en el centro do estaba la redoma, yacía *Káiser* exámine (sic.); junto a él, decapitados y fríos, los cuerpos inertes de los tres pecillos de púrpura. [...]*

Káiser, Káiser, el mono diminuto que aplaudía mis dibujos, había acechado tus pasos para vengarse. (II, 282. La cursiva es mía)

Por primera vez asistimos al uso de la primera persona del plural, pues el descubrimiento de la tragedia se lleva a cabo por ambas entidades a la vez. Si *Aqué!* no es una entidad física, claramente necesita los ojos del narrador para percibir la tragedia y, de hecho, habla de “tu bata”, pues todo lo físico excede sus dominios. Además podemos descubrir en estos fragmentos que existe una jerarquía entre ambos niveles de conciencia, donde *Aqué!* es claramente quien domina, en última instancia, la conducta del protagonista. Así sucede al final del relato cuando *Aqué!* se declara culpable de haber perdonado a *Káiser*, pues no quiere renunciar a sus adulaciones, ya que es a él a quien van dirigidas, pues es él quien lleva a cabo la actividad intelectual:

Diste voces de alarma a los criados, volviste al lecho y la tarde en la comida cuando se trató de regalar a *Káiser*, tras una breve lucha íntima, le defendí. Tuve el cinismo de dictarte disculpas; encontré excusas ingeniosas y *Káiser*, se quedó en la casa. Después de todo, pensé, los pececillos han muerto injustamente, es verdad; pero ellos jamás se dieron cuenta de que yo por las noches, dibujaba... ¿No te parece, Valdelomar? (*ibid.*)

Este juego de planos de conciencia y la superposición de las sucesivas voces narrativas suponen una técnica profundamente innovadora que, sin lugar a dudas, puede relacionarse con los avances que, por estos años, se estaban llevando a cabo en el terreno de la medicina, la psiquiatría y la psicología. Como sostiene Dolores Phillipps-López, “en la literatura del modernismo, el marcado interés por la psicología está vinculado al desarrollo intenso y decisivo de esta disciplina como ciencia complementaria de la medicina, como ciencia positiva que se ha ido independizando de la metafísica”⁸⁰⁶. El interés de Valdelomar por los temas vinculados a la psicología aparece en otras ocasiones en su obra, recordemos por ejemplo aquella complicada red de conexiones neuronales que proponía el protagonista –médico– de *La ciudad muerta* o las hondas impresiones que le

⁸⁰⁶*Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, edición de Dolores Phillipps-López, Madrid, Cátedra, 2003, p. 40.

causaba su visita al asilo de niños en Roma⁸⁰⁷. Recordemos también que Valdelomar sentía un especial interés por las teorías de Ramón y Cajal y, de hecho, no deja de ser sintomático que decidiera llamar “neuronas” a esa especie de greguerías que ensayó en los últimos años de su vida.

Por otro lado, “la nueva ciencia psicológica traía consigo posibilidades que a la vez cuarteaban las nociones racionales más enraizadas, al abrirse sobre el mundo desconocido del inconsciente, y, por tanto, sobre aspectos aún carentes de explicación científica”⁸⁰⁸. Por estos mismos años, además, empezaban a alcanzar resonancia los planteamientos de Sigmund Freud que en su teoría de la interpretación de los sueños, “teoriza, por primera vez, sobre el aparato psíquico, estableciendo la denominada ‘primera tópica’, que distingue entre inconsciente, preconsciente y consciente”⁸⁰⁹.

Es probable que Valdelomar nunca leyera directamente a Freud, sin embargo, resulta evidente que por entonces hubo de tener noticia de sus teorías, que ya habían llegado al Perú en estos años, como lo demuestra, por ejemplo, la tesis de Bachiller presentada por Honorio Delgado en 1918, titulada *El Psicoanálisis*. Además por estos años desarrolló su labor en psiquiatría Hermilio Valdizán⁸¹⁰, con quien Valdelomar había coincidido en Roma y con quien siguió manteniendo contacto posteriormente en Perú. Conocemos además la gran capacidad de Valdelomar para asimilar todas aquellas influencias que pudieran aportar ideas a su creatividad.

Freud había teorizado la existencia de “rutas mentales ocultas a la conciencia que ponen en comunicación las ideas morbosas con el restante contenido psíquico”⁸¹¹ y formuló el concepto de “estado de represión”, por el cual la conciencia impide que determinadas ideas se hagan conscientes, normalmente porque se trata de ideas que responden a impulsos censurados por la sociedad⁸¹².

⁸⁰⁷ Cfr. “Las sombras del espíritu” (*La Nación*, 21 de noviembre de 1913), en *Obras completas*, t. I, *op. cit.*, pp. 307-314.

⁸⁰⁸ *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁰⁹ Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985, p. v.

⁸¹⁰ Hermilio Valdizán (1885-1929) fue un importante psiquiatra peruano. Entre 1911 y 1914 estudió en Europa donde, en 1913, coincidió con Valdelomar, como nos relata este en su crónica “Las sombras del espíritu” antes citada. Al estallar la guerra regresó al Perú donde siguió desempeñando su labor como psiquiatra.

⁸¹¹ Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, *op. cit.*, p. 9.

⁸¹² Cfr. *ibídem*, p. 43.

No es difícil ver el eco de todas estas nociones y teorías en el cuento que estamos analizando. Pero además, en un artículo titulado “Literatura de manicomio”, Valdelomar expone algunas teorías muy próximas a los conceptos freudianos, cuando afirma, por ejemplo, que “un loco es más subjetivo que un cuerdo. Posee una gran facultad introspectiva, todo lo reduce a su *yo*. Es un gran egoísta. Vive más que nosotros en las leyes naturales; para él no hay convencionalismo social, político o religioso” (II, 422).

En este mismo artículo plantea Valdelomar que “los psiquiatras aseguran que todo lo que no es normal, todo lo que no está bajo el plano de lo metódico, de las leyes establecidas, de todo lo que podríamos llamar lo vulgar, es morboso” y, por lo tanto, “el tipo de hombre perfecto es el equilibrado en todas sus facultades, aquel en quien una facultad determinada no predomina sobre las demás” (II, 423). Todo esto le lleva a plantear, no sin cierto humorismo, que “si el genio resulta una morbosidad, toda manifestación extraordinaria intelectual es un caso de locura” (*ibid.*):

Así el joven triste, el hombre ambicioso, el conquistador, el inquieto, el soñador, el atormentado, el amoroso, el ladrón, el locuaz, el pensativo, son tipos morbosos. El tipo ideal es el burgués tranquilo. Según esto, Víctor Hugo, el niño prodigio, era un pobrecito degenerado: su cabeza deforme, su preocupación, su precocidad, todo acusaba en él a un viejo prematuro. De haber vivido hoy le habrían recluido en un sanatorio y le habrían curado. Habrían hecho de él un hombre práctico, ecuánime, sin arrebatos, sin exaltaciones. (*ibid.*)

Acaba el artículo planteándose si merece la pena ser normal o es mejor ser un artista. El protagonista de “La tragedia en una redoma” es escritor y pintor, como el propio Valdelomar, y nos muestra su diálogo con un “aquel” que podría fácilmente corresponder, en palabras de Freud, a “la censura que una instancia psíquica ejerce sobre otra en la vida mental”⁸¹³. En el caso del protagonista de su relato, lo que Valdelomar está planteando es que *Aquél* es esa parte inconsciente de su psique que, en última instancia, asume el control de su persona. En su artículo asegura que los locos ven la vida de otra manera, sus acciones y decisiones no están coartadas por leyes sociales ni de ningún otro tipo y por tanto son más libres.

⁸¹³ Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, op. cit., p. 9.

El protagonista de su relato que, como escritor, ha de ser loco, se nos muestra dominado por un aspecto de su subconsciente: la vanidad. Eso lo convierte en cierta medida en un ser más libre que el hombre común, pues se deja llevar por sus instintos, de ahí que, al final, opte por conservar a Káiser.

En realidad, como advierte Manuel Miguel de Priego, “La tragedia en una redoma” muestra la capacidad de Valdelomar para reírse de sí mismo⁸¹⁴, pues está denunciando su propia vanidad. Pero como suele ser habitual en él, hace de la burla su fuerte, y su vanidad no es más que la satisfacción de sus deseos más profundos, aquellos que la sociedad censura. Pero él, como había mostrado en tantas ocasiones, ignora las censuras y las condenas y se regodea en su egolatría, en ser un escritor y un loco. Por tanto, una vez más Valdelomar nos sorprende con un relato en apariencia simple, pero en el que se conjugan las tensiones de la época con la extraordinaria personalidad del autor, para crear un cuento con visos de técnica y temática vanguardista que dota además al texto de un evidente sesgo desafiante en el contexto de su época.

7.2.3. “Mi amigo tenía frío y yo tenía un abrigo cáscara de nuez”, o de cuánto duele la primera traición

Quizá el único aspecto de sí mismo que aún no hemos visto ficcionalizar a Valdelomar sea el de su adolescencia y primera juventud, que es precisamente el tema abordado por este curioso relato. Se trata, sin duda, de uno de los cuentos más divertidos y graciosos del autor, teñido por momentos de patetismo y que, a la manera de los “cuentos criollos”, consigue que el lector empatice con la experiencia del protagonista.

El relato es ni más ni menos que la historia del primer desengaño amoroso del personaje, nuevamente trasunto de Valdelomar, a la edad de diecisiete años. En él nos habla de su primera novia, llamada Blanca María, de la que estaba perdidamente enamorado, y nos habla también de un amigo suyo, pobre y que

⁸¹⁴ Cfr. Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, op. cit., p. 299.

solía pasar frío, al que el narrador prestó su abrigo cáscara de nuez. El día del cumpleaños de Blanca María, el joven narrador compró un perfume y decidió sorprender a su amada con el regalo cuando, al llegar a su casa, se la encuentra abrazando y besando a su amigo. Escondido, escucha la conversación en la que este asegura que el abrigo le pertenece, y que nuestro protagonista se lo había robado. Traicionado y herido en su honor, el protagonista sale de su escondite, niega los hechos, y se marcha entristecido, habiendo descubierto, por primera vez en la vida, lo que duele una traición. Esta cruda historia es sin embargo presentada través de la óptica del tiempo, y los hechos se abordan con buen humor desde el comienzo, como podemos observar desde el principio del relato, que se abre con las siguientes palabras:

Yo quiero más a los animales que a los hombres. Este amor a las bestias no es una generosidad heroica y franciscana; no. Es una simple ecuación afectiva; producto de una lógica experimental y justificada: todos mis dolores, mis íntimos dramas, la perpetua tortura de mi vida, se los debo a los hombres. En cambio, los animales nunca me han hecho daño. (II, 294)

Prosigue la historia presentándonos al amigo, al que el narrador tenía en la más alta estima, y a Blanca María, su primer amor. Valdelomar no desperdicia la ocasión, como es habitual, de alimentar su vanidad, lo que, por otra parte, le sirve perfectamente para adelantar el amargo desenlace del cuento y acentuar cómo han cambiado las cosas con el paso de los años. Después de haber hablado de Blanca María y haberla descrito en términos románticos y amorosos, nos sorprende con estas palabras:

¡Y pensar que si en una de estas tardes, cuando tomo el té en el *Palais Concert*, enjoyado y magnífico, rodeado de mis admiradores y prosélitos, asediado por las codiciosas pupilas femeninas y las envidiosas miradas de los hombres, pensar en que si tú te acercaras a mí, con tu blusa azul, y tu lazo de *moirée* en la esponjada cabellera, y me llamaras, por mi nombre, yo, hombre al fin, tal vez te respondería:

—¿Quién es esta chola que me llama? ¡Qué lisura! ¡Que se lleven de aquí a esa mondapanes que me mancha el paisaje!... (II, 295)

Estas palabras le sirven a Valdelomar para reforzar el contraste entre el adulto triunfador que ha logrado alcanzar sus metas en la vida y el joven enamorado, que compra a su amada una botella de “*Agua de Florida de Lanman &*

Kemp” y la envuelve en una carta con los versos “que yo encontraba dignos de la firma de Chocano o de Teobaldo Elías Corpancho, o de López Albújar, o de Hernán Velarde, los Víctor Hugos de aquel tiempo” (*ibid.*). Por supuesto, los versos son un alarde de cursilería de los cuales el autor decide copiarnos tan solo un cuarteto, reservándose otros tres “del mismo estilo, laya y linaje, que no copio por explicable modestia y natural pudor” (*ibid.*). Se ríe así, no solo de su propia ingenuidad de aquellos tiempos sino también de sus primeros pinitos literarios. En realidad, la burla no es en ningún momento corrosiva o hiriente, es una burla amable, de aquél que se sonríe al pensar en sí mismo años atrás.

En el momento del clímax, cuando el joven descubre la traición, nos muestra un diálogo que no puede ser más cómico, rozando, ahora sí, la ridiculización de los amantes y, sobre todo, redondeado con cuatro notas al pie de lo más curiosas, que aparecen transcritas también en la cita:

Blanca María: –¡Fum!... ¡Fum!... ¡Fum!(1)... ¡Ay, Caquito!(2)... ¡Fum!... ¡Si me irás a hacer desgraciada!... ¡No vayas a querer abandonarme!...

Caquito: –¡Eso jamás! Pero no debes hablar más con ese candelajón... ¡No llores Mariíta!... ¡Estoy resuelto a todo! ¡Cuidado que te quemas con el cigarro, hija!

[...]

Caquito: –... *(3)X(4)...*...X... Te adoro, amor mío...*...*...* otro, sí...sí, otro...* ¿no lo verás más?... jura*...Xjúrame...que no...* (II, 296-297)

Notas al pie:

(1): ¡Fum!: expresión gráfica del sollozo.

(2): *Caquito*: diminutivo amoroso de Camilo, usado por la falaz y traidora pecosa.

(3): asterisco, expresión gráfica del beso.

(4): expresión gráfica de una respiración acelerada, angustiada y urgente.

Las notas, que también se revisten de humor, suponen una reflexión metaliteraria, pues el autor las considera necesarias para explicar la naturaleza de algunos de los elementos de su propio texto. Elementos como el asterisco o la “X” sorprenden al lector y las notas al pie que los acompañan interrumpen y dislocan la lectura, en un sentido de experimentación formal muy innovador, pues obligan a reflexionar no solo sobre el contenido sino sobre la propia estructura gráfica del texto. Además el narrador no necesita interrumpir el diálogo para informarnos de que los amantes se están besando o respiran aceleradamente, sino que crea un

sistema por medio del cual marcas textuales arbitrarias como el asterisco contienen toda esa información. De este modo consigue acentuar el patetismo de la escena, que alcanza su grado máximo cuando el joven, indignado, lanza la botella de perfume contra los amantes y grita: “señorita, lo del abrigo es un infamia (sic.). Es mío. Se lo he prestado. ¡Ese es un miserable!” y cuando ella empieza a replicar él prosigue: “¡y usted una *miserabla!*” (II, 297). El término “miserabla” consigue despertar una sonrisa en el lector y es suficiente para que comprendamos perfectamente el estado anímico del protagonista, su frustración y su sentido de impotencia, que se materializan en la incapacidad, si quiera, para expresarse con propiedad. Finalmente, el relato se cierra con una reflexión sobre la traición:

Salí como loco. Me parecía que el mundo había cambiado, que las calles eran distintas, que estaba en otra ciudad, que yo era otro. Y era otro, efectivamente, porque todos los hombres cambian después de ser traicionados por primera vez. La salida de cierta muela precisa el cambio de estado entre la juventud y la varonía. Es un gran sistema, pero puede fallar. La gran muela, la muela que nunca se equivoca, la que marca inexorable y exactamente la hora en que empezamos a ser hombres, esa muela es la primera traición que nos hace una mujer y el primer abrigo que nos roba un amigo, ya sea el abrigo del cuerpo, color cáscara de nuez, o el abrigo del alma, color azul ilusión... (*ibid.*)

Como en todo el relato, la reflexión final oscila entre la seriedad y la risa, con esa actitud tan característica de la literatura de vanguardia, en la que los límites entre lo trágico y lo cómico se diluyen y entremezclan, y los temas más serios y trascendentes –como aquí el despertar a la vida adulta a través del desengaño y la traición–, se identifican con las mayores banalidades, como la aparición de una muela. En realidad, esta alternancia irreverente es una forma de desacralizar, a través del humor, la literatura tradicional que, para retratar las pasiones humanas suele asumir un tono serio y grandilocuente. Irreverencia, humor, desacralización y juegos formales que apuntan, como hemos venido observando, a una nueva sensibilidad a la que Valdelomar iba despertando y que tiene mucho que ver con las actitudes que muchos vanguardistas europeos y algunos hispanoamericanos adoptaban ya por aquellos años.

En definitiva, en estos tres cuentos hemos visto a Valdelomar experimentar en todos los aspectos de la creación literaria: hemos asistido a innovaciones en la estructura del relato, como en “El beso de Evans”; en el punto de vista narrativo, como ocurre en “La tragedia en una redoma” y en el tratamiento de los temas, que generalmente vincula al humor con lo absurdo y lo irreverente. Estrategias todas ellas que orbitan en torno a un cambio de mentalidad de los artistas y de consideración social de la literatura, especialmente vinculado al cambio de mentalidad que se produjo en torno a estos años, como consecuencia de la Gran Guerra y las profundas transformaciones que generó en la cultura de Occidente, y que cristalizarían en los movimientos de vanguardia.

7.3. NUEVAS REALIZACIONES DE LO FANTÁSTICO

Hay personas suficientemente institivas para horrorizarse cuando oyen hablar de la muerte. Sin embargo las hay suficientemente bestias para no temblar cuando oyen decir: angustia.

Abraham Valdelomar

En general, la crítica ha coincidido en considerar “El Hipocampo de oro” y “Finis desolatrix veritae” cuentos fantásticos. Sin embargo, es necesario abordar dicho calificativo con precaución. Si bien es cierto que en ambos cuentos hay un alto grado de fantasía, hemos de plantearnos hasta qué punto pueden verdaderamente ser categorizados dentro de lo que se denomina “literatura fantástica”. Trataremos en el análisis de ambos relatos de abordar esta cuestión para después poder profundizar en otras dimensiones interpretativas.

7.3.1. De mitología y leyenda: “El Hipocampo de oro”

“El Hipocampo de oro” narra la historia de la señora Glicina, viuda en un pueblo de pescadores desde que una noche, tres años antes del momento en que se sitúa el relato, surgiera del mar una misteriosa nave tripulada por un solo marinero. El “gallardo caballero” de identidad desconocida pasó esa noche con Glicina y a la mañana siguiente se marchó. Tres años, tres meses, tres semanas y tres noches después, ella se encamina a la orilla del mar a la hora del crepúsculo, donde se encuentra con el Hipocampo de oro, rey del mar, que cada mes debe salir a proveerse de unos nuevos ojos, de una copa de sangre y del azahar de durazno, elementos que le permiten conservar sus cualidades y seguir siendo rey. La señora Glicina se ofrece a procurarle las tres cosas, a cambio de que nazca su hijo, fruto de su amor con el caballero misterioso. El Hipocampo acepta y ella le da sus ojos, su sangre, y le consigue el azahar, para morir poco después.

La dimensión fantástica de este relato ha sido estudiada con detenimiento por Kusi Pereda en su artículo “Elementos fantásticos en ‘El Hipocampo de oro’ de Abraham Valdelomar”, a partir de las categorías establecidas por Todorov. Para ella este cuento “sería un relato fantástico maravilloso muy cercano a lo maravilloso puro, pues es evidente la presencia de elementos o sucesos sobrenaturales”⁸¹⁵, y considera como ejemplos que inducen a la vacilación e incertidumbre –que, recordemos, eran las nociones que Todorov consideraba fundamentales para poder entender un relato como fantástico–, la aparición inicial de una tortuga que “reflexiona” y el hecho de que el barco misterioso estuviera tripulado por una sola persona. Sin embargo, esta interpretación resulta un tanto forzada. La tortuga, como ya hemos visto en otros relatos, es un elemento recurrente del que Valdelomar se sirve para simbolizar el paso del tiempo; función que también cumple en este relato:

Una tortuga obesa, desencantada, que a ratos, al medio día, despertábase al grito gutural de la gaviota casera; sacaba de la concha facetada y terrosa la cabeza chata como el índice de un dardo; dejaba caer dos lágrimas por costumbre, más que por dolor; escrutaba el mar; hacía el de siempre

⁸¹⁵ Kusi Pereda, “Elementos fantásticos en ‘El Hipocampo de oro’ de Abraham Valdelomar”, art. cit., p. 23.

sincero voto de fugarse al crepúsculo y con un pesimismo estéril de filosofía alemana, hacíase esta reflexión:

—El mundo es malo para con las tortugas. [...]

Y concluía siempre con el mismo estribillo, hondo, fruto de su experiencia.

Metía la cabeza bajo el romo y facetado caparazón de carey y se quedaba dormida. (II, 383)

La tortuga constituye un elemento simbólico, pero no fantástico. La cita anterior no implica que la tortuga realmente hable o piense, no es una tortuga parlante cuya sola presencia sorprende o inquieta al lector, sino un elemento de la naturaleza, muy propio además del imaginario valdelomariano, que simboliza el correr del tiempo. Algo similar sucede con el barco. A pesar de que el galeón emerge misteriosamente de las aguas y está tripulado por un solo marinero, nada de ello desencadena un grado de vacilación o incertidumbre en los personajes o en el lector. Glicina acepta la presencia del caballero sin hacer preguntas, y los pescadores asumen su papel como viuda de la aldea sin mayor conflicto, todo se acepta como natural en el relato, que es narrado, además, por una tercera persona omnisciente que se limita a dar cuenta de los hechos, sin problematizarlos.

De hecho, como bien nos recuerda Pereda, para Todorov “lo que caracteriza a lo maravilloso no es una actitud hacia los sucesos sino la naturaleza misma de éstos”⁸¹⁶, y eso entraña en sí mismo un problema que ha puesto de manifiesto David Roas al anotar que “Todorov mezcla diversos criterios según lo cree conveniente: unas veces utiliza la reacción del lector implícito y los personajes, y otras la naturaleza de los acontecimientos, como elementos para definir lo fantástico o lo maravilloso”⁸¹⁷; pero no es este el lugar para debatir las teorías de Todorov. Otros críticos han situado con mayor claridad el alcance de lo maravilloso. Para Irene Bessièrre, se trata de “la emancipación de la representación literaria del mundo real, y la adhesión del lector a lo representado, donde las cosas terminan siempre por suceder como deben hacerlo”⁸¹⁸ y, en un sentido muy similar, Jean Bellemin-Noël nos dice que lo maravilloso “produce [...] sus propias condiciones de funcionamiento, apartado de toda consideración sobre lo real objetivo (el espacio

⁸¹⁶*Ibidem*.

⁸¹⁷ David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico*, op. cit., p. 17.

⁸¹⁸ Irene Bessièrre, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, op. cit., p. 93.

de realidad del cuento es construido, de forma absoluta, por el cuentista a medida que su discurso se desarrolla)”⁸¹⁹. En realidad, lo que estos dos autores están proponiendo es que los relatos maravillosos ponen en juego la fantasía y convocan un mundo ficticio, diferente al real, en cuyas leyes personajes y lector se sumergen sin problemas, y esto es lo que ocurre en “El Hipocampo de oro”.

En este cuento, Valdelomar configura un mundo que, más que entrar en el terreno de lo sobrenatural y fantástico, enlaza con lo mítico y lo legendario, como lo ha anotado en ocasiones la crítica. Para Ricardo Silva-Santisteban, presenta “el mismo paisaje marino de los cuentos criollos pero llevado a una dimensión mítica y al espacio de lo maravilloso” (I, 24) y de forma similar, para Armando Zubizarreta, en este relato “el paisaje criollo se hace irreal hasta alcanzar a la calidad del mito y descender hasta las profundidades de las fuerzas mágicas de la naturaleza. Allí nace el clima de misterio, de inverosímil fantasía de este cuento”⁸²⁰. Ese mundo de lo mítico y legendario se configura desde el comienzo a través de referencias literarias propias de la tradición medieval europea. De este modo, el mundo de la señora Glicina empieza a teñirse de leyenda cuando se produce la identificación del misterioso marinero con el caballero del cisne, como ha puesto de manifiesto Maureen Ahern:

El comparar al “gallardo caballero” que trajo el amor a Glicina con el “fiel retrato del Príncipe Lohengrin, el rutilante hijo de Parsifal”, tiene un especial significado, pues conjura en la mente del lector todo un mundo de héroes y mitos, de búsquedas trágicas y pasiones fatales, enlazado con ideas de brujería, agüeros, trueques y sueños proféticos. [...] Su fuerte poder evocativo sirve principalmente para aumentar, en el cuento, el clima mágico que traspasa todo el relato⁸²¹.

Es decir que Valdelomar lleva su historia al terreno de lo maravilloso a través de una referencia literaria que activa en el lector un universo de leyenda y mitos. Además contribuye a esta percepción la propia estructura del cuento. Al igual que vimos a Valdelomar articular “El Caballero Carmelo” conforme a las convenciones formales de la novela de caballerías, lo vemos aquí ser fiel a la estructura de los

⁸¹⁹ Jean Bellemin-Noël, “Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)”, en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, op. cit., p. 109.

⁸²⁰ Abraham Valdelomar, *Cuentos*, selección e introducción de Armando Zubizarreta, op. cit., s. p.

⁸²¹ Maureen Ahern, “Mar, magia y misterio en Valdelomar”, art. cit., p. 154.

relatos de tipo legendario, propios de la tradición popular. Así, cuando Glicina sale de casa la tarde en que habla con el Hipocampo por primera vez, se encuentra en su camino con tres personajes que le hacen tres advertencias y describen tres señales que le permitirán reconocer al Hipocampo:

—¿A dónde vas, señora? —le dijo un viejo pescador de perlas—. No avances más porque en este tiempo suele salir del mar el Hipocampo de oro en busca de su copa de sangre.

—¿Y cómo sabré yo si ha salido el Hipocampo de oro? —interrogó la señora Glicina.

—Por las huellas fosforescentes que deja en la arena húmeda, cuando llega la noche...

Avanzaba la viuda y encontró un pescador de corales:

—¿A dónde vas, señora? —le dijo. —¿No tienes miedo al Hipocampo de oro? A estas horas suele salir en busca de sus ojos —agregó el mancebo.

—¿Y cómo sabré yo si ha salido el Hipocampo de oro?

—En el mar se oye su silbido estridente cuando cae la noche y crece el silencio.

Caminaba la viuda y encontró a un niño pescador de carpas:

—¿A dónde vas, señora? —le interrogó—. No tardará en salir el Hipocampo de oro por el azahar del Durazno de las dos almendras. . .

—¿Y cómo sabré yo dónde sale el Hipocampo de oro?

—En el silencio de la noche cruzará un pez con alas luminosas antes que él aparezca sobre el mar... (II, 385)

El Hipocampo adquiere así entidad mítica, en tanto que se encuentra en el sistema de creencias de los habitantes del lugar, y la aventura de Glicina adquiere tintes de gesta épica, pues ha de reconocer señales y, más adelante, tendrá que buscar a través del bosque al príncipe durazno y conseguir que le proporcione la flor de azahar. Pero además, como han advertido Ahern y Pereda, adquiere relevancia simbólica el número tres⁸²²: tres años, tres meses, tres semanas y tres noches han pasado desde la visita del caballero, tres pescadores advierten a Glicina de las tres señales que le permitirán identificar al Hipocampo, así como tres son los elementos que este necesita para sobrevivir. Como ha señalado Pereda, a través de la reiteración del número se articula el relato en una serie de sucesivas gradaciones, primero, “la gradación está presente cuando se trata de mantener la tensión por medio de la reiteración del número tres”, después “existe gradación

⁸²² Cfr. Maureen Ahern, “Mar, magia y misterio en Valdelomar”, art. cit., pp. 155-156 y Kusi Pereda, “Elementos fantásticos en ‘El Hipocampo de oro’...”, art. cit., pp. 26-27.

cuando el Hipocampo describe una por una sus necesidades, hasta llegar a la revelación de sus verdaderos propósitos”⁸²³:

Mis bellos ojos no son míos –agregó bajando la cabeza mientras un sollozo estremecía su dorado cuerpo–. Estos ojos que veis no me durarán sino hasta mañana, a la hora en que el horizonte corte en la mitad el disco del sol. Cada luna, yo debo proveerme de nuevos ojos y si no consigo estos ojos nuevos volveré a mi reino sin ellos. No sólo es esto. Cada luna yo debo proveerme de mi nueva copa de sangre, que es la que da a mi cuerpo esta constelada brillantez; y si no la consigo volveré sin luz. Cada luna debo proveerme del azahar del durazno de las dos almendras que es lo que me da el poder de la sabiduría para mantener sobre mí la admiración de mi pueblo y si no le consigo volveré sin elocuencia y sería el último de los peces yo que soy primero de los reyes. Mis súbditos no necesitan la sabiduría e ignoran dónde se nutre, de dónde viene la luz; no comprenden la belleza e ignoran dónde reside el secreto de los ojos... (II, 387)

La gradación se repite cuando Glicina entrega al Hipocampo la copa de sangre, el azahar de durazno y sus propios ojos “en un crescendo de horror”⁸²⁴. En total, los tres objetos requeridos por el rey del mar se repiten tres veces y, como apunta Pereda, con creciente intensidad: “en un primer acercamiento con la revelación de los tres pescadores [...]; en un segundo momento con la exposición que hace el Hipocampo de su dolor y tragedia [...]; y en un momento final cuando Glicina otorga los tres elementos requeridos”⁸²⁵. Se configura así ese entorno propio de la leyenda donde augurios y señales marcan el destino del héroe. En este caso la heroína es Glicina y su destino trágico es sacrificarse para proporcionar al Hipocampo lo que desea. Sin embargo, este sacrificio recibe, como corresponde a la épica legendaria, una recompensa: el hijo que nacerá fruto de su amor con el misterioso caballero.

Dentro de este universo mítico-legendario, vemos delinear otro elemento recurrente de la narrativa valdelomariana: el mar surge una vez más como punto de confluencia de lo mágico e insondable y de hecho, “el Hipocampo, a semejanza de Lohengrin y del gallardo caballero de Glicina, surge del mar, espacio que hace propicio la irrupción de lo sobrenatural”⁸²⁶. De esta manera, el relato y los personajes quedan envueltos “en las neblinas de un pasado legendario e irreal, a la

⁸²³*Ibidem*, p. 26.

⁸²⁴*Ibidem*.

⁸²⁵*Ibidem*, p. 27.

⁸²⁶*Ibidem*, p. 26.

vez que ambienta el escenario del mar, en sí, un motivo principal de todo lo misterioso y eterno”⁸²⁷.

El mar se configura entonces como el origen y a la vez la solución de los problemas y deseos de los protagonistas y, en este sentido, llega a adquirir dimensión de personaje en el relato (como hemos visto suceder con otros elementos de la naturaleza en otros relatos de Valdelomar). En el cuento, Glicina es la heroína y el Hipocampo requiere sus servicios primero y su muerte después. Glicina, como el héroe épico, ha de encaminarse en gesta, localizar los elementos, llevarlos al mar donde está el Hipocampo y morir para que él pueda seguir viviendo. Y sin embargo, el Hipocampo no se perfila como antagonista ni antihéroe, pues no es él, sino el mar, quien posee las claves de la vida y de la muerte, es en el mar donde residen las posibilidades de realizar el deseo y es el mar, en última instancia, quien requiere el sacrificio:

Todo lo que los hombres anhelan está en el fondo del mar. Del mar nació el primer germen de la vida. Aquí, un Hipocampo de oro antecesor mío, fue rey de los hombres cuando los hombres sólo eran protozoarios, infusorios, gérmenes, células vitales. Aquí, en el mar, están sepultadas las más altas y perfectas civilizaciones, aquí vendrán a sepultarse las que existen y las que existirán. El mar fue el origen y será la tumba de todo. Vuestra felicidad, que consiste en desear aquello que no podéis obtener, existe aquí, entre las aguas sombrías. Yo os podría dar todo lo que me pidierais. (II, 389-390)

En realidad, como advierte Ahern, tanto Glicina como el Hipocampo son seres diferentes en su entorno, “ella, sola, bella y blanca, en una aldea de pescadores indígenas; él, hermoso, aristocrático, de finos gustos y anhelos en un reino de seres plebeyos”. En esa diferencia reside también su sufrimiento, pues “los dos anhelan cosas que representan el único modo de cumplirse, el anhelo de perfeccionar sus vidas solitarias; e, igualmente, marcados por signos afines, ambos alcanzan lo anhelado por medio del mar”⁸²⁸. En última instancia, pues, es esa necesidad de realización personal lo que marca las vidas y las muertes de los dos personajes. El Hipocampo necesita perdurar y que se perpetúe su reinado en las profundidades, Glicina desea perpetuarse por medio de su hijo, por medio del amor.

⁸²⁷ Maureen Ahern, “Mar, magia y misterio en Valdelomar”, art. cit., p. 155.

⁸²⁸ *Ibidem*, 160.

En el caso de Glicina, como propone Ricardo González Vigil, asistimos “a la revelación abismal del amor que Valdelomar apreciaba más: el de la madre, capaz del sacrificio más extremo por su hijo”⁸²⁹. Efectivamente, es el amor por su hijo lo que la lleva a sacrificarse y es sintomático, además, que cuando el Hipocampo le pregunta de qué cualidad humada quiere que su hijo tenga una mayor dosis, ella pida que le duplique el amor. Esa elección “sintetizza la simbología dell’interrelazione vita/morte in nome dell’amore”⁸³⁰ que es, en realidad, lo que articula y subyace a todo el relato, y cuyo principal representante, el héroe épico, es la señora Glicina.

El amor es fuerza motora de muchos relatos, de hecho, como sostiene Paul Llaque, “en las mejores páginas de Valdelomar el amor hace estallar la belleza y el texto concluye con la muerte, presente o latente, debido a lo cual el clímax estético culmina con la finitud de la escritura”⁸³¹. Pero sin duda “El Hipocampo de oro” es uno de los más bellos y mejor logrados ejemplos, pues al dotar al relato de esa dimensión mágica y legendaria, el amor queda además elevado a la altura del mito y enraizado en el seno de las fuerzas telúricas que mueven el mundo. Lo que Valdelomar parece decirnos en estas páginas es que lo más eterno e insondable de la naturaleza humana tiene su materialización en el amor de una madre por su hijo cuya gesta puede ser equiparada con la hazaña del héroe, propia de los mitos.

Universitat d’Alacant
Universidad de Alicante

⁸²⁹ Ricardo González Vigil, *Abraham Valdelomar, op. cit.*, p. 52.

⁸³⁰ Lisiak-Land Díaz, *La visione, il viaggio e la magia. Tre racconti di Abraham Valdelomar, op. cit.*, p. 61.

⁸³¹ Paul Llaque, “Valdelomar y el amor”, *La casa de cartón de OXY*, n.º 4, 1994, p. 23.

7.3.2. La herejía existencial: “Finis desolatrix veritae”

Lo único que está mal en la muerte es que nuestro esqueleto podrá confundirse con otro.

Ramón Gómez de la Serna

Como todos los cuentos abordados en este capítulo, “Finis desolatrix veritae” es un caso curioso en la narrativa de Valdelomar. José Vásquez Peña puso de manifiesto el hecho de que “Finis desolatrix veritae” es un cuento que el autor incluyó en *El Caballero Carmelo* de 1918 y que, sin embargo, ha sido inexplicablemente excluido en casi todas las ediciones posteriores y ha permanecido desconocido y poco estudiado⁸³². Es extraño, además, este olvido, puesto que de hecho Valdelomar lo consideraba como uno de sus mejores cuentos, junto con “Hebaristo, el sauce que murió de amor”⁸³³.

Ricardo Silva-Santisteban sostiene que “‘Finis desolatrix veritae’ y ‘El hipocampo de oro’ [son] quizá lo más depurado, estilísticamente hablando, de la narrativa de Valdelomar”⁸³⁴. En el caso concreto de “Finis desolatrix veritae” asistimos sin duda a uno de los momentos literarios más sobrios del autor. Sobriedad necesaria, por otra parte, para dibujar su ambiente tenebroso e inquietante; sirva como ejemplo el inicio del cuento:

Quando me incorporé tuve la sensación de haber sido animado por una corriente eléctrica. Mi esqueleto estaba intacto y podía mover los miembros sin dificultad en el trágico paisaje. Sobre la estéril extensión nada acusaba a la vida. Todo lo que alguna vez fuera animado, todo lo que surgiera sobre la tierra por el raro soplo del germen, los edificios, los árboles, los hombres, las aguas, el ruido del mar, todo había concluido. Me encontraba sobre una yerma extensión despoblada. En el horizonte ilimitado y oscuro, nada se destacaba sobre el suelo. El Sol, como un foco enorme y amarillo, estaba inmóvil en el vasto confín, y ya sus rayos fríos no animaban la tierra. Enormes masas negras de nubes inmóviles encapotaban el cielo. A mi alrededor había un gran hacinamiento de huesos y era dificultoso ver el suelo. De pronto sentí una vibración uniforme que agitaba todos los despojos. Como movidos por una corriente eléctrica intermitente, los huesos pugnaban por levantarse y volvían a caer sin movimiento, como desmayados. El tinte pálido del Sol, ya muerto, animaba cloróticamente aquella doliente visión. (II, 377)

⁸³² Cfr. José Vásquez Peña, “Valdelomar: cuentista fantástico”, en *Valdelomar. Memoria y leyenda*, op. cit., p. 65.

⁸³³ Cfr. “Hablando con el señor Valdelomar”, *Barranco*, n.º 6, 1996, p. 139.

⁸³⁴ “Introducción”, en *Obras completas*, op. cit., p. 24.

La profusa adjetivación habitual en Valdelomar se reduce aquí al mínimo y los elementos del paisaje que nos describe siguen un riguroso orden: desde el punto de vista de ese narrador recién despertado, se dirige primero la mirada al suelo para luego ir ascendiendo y perfilando ese panorama desolador hasta acabar fijando la vista en el inerte Sol. En ese escenario los huesos repartidos por el suelo empiezan a cobrar vida de pronto, configurando un ambiente tétrico con evidentes resonancias de los cuentos de Edgar Allan Poe.

En el relato, el narrador, ahora convertido en esqueleto, después de despertar recuerda su vida y su muerte, y se pregunta cómo han podido llegar sus restos hasta esa llanura desolada. A lo lejos distingue una figura erguida, otro esqueleto al que se acerca y comienza a interrogar. Ante las preguntas cada vez más inquietas, el esqueleto no responde o lo hace solo con evasivas. Presa del pánico, el narrador convoca entonces el poder de Cristo, e insta a su interlocutor a rezar, para que así sus almas sean salvadas por la fe. El otro esqueleto se muestra sorprendido de que el narrador recuerde a Cristo, pues “otras religiones se sucedieron en el mundo. Muchas vueltas dio la Humanidad. Hubo otros profetas, otros ideales, otras religiones, y tantas, que la Humanidad dudó un día que Cristo hubiera existido y que su religión hubiera tenido prosélitos” (II, 379). El narrador sigue insistiendo en su fe y en la necesidad de rezar a Cristo para alcanzar la salvación, hasta que su interlocutor, “con una tristeza infinita, con una desoladora melancolía, con un desencanto indescriptible, inclinó apesadumbrado la cabeza y me dijo estas palabras: ‘hermano mío, Cristo soy yo’” (II, 382).

Los críticos han coincidido en señalar cómo la dimensión fantástica y la reflexión metafísica se imbrican en este relato. José Vásquez Peña lo califica de “viaje ontológico”⁸³⁵ ya que, en palabras de Lisiak-Land Díaz, “ci porta a luoghi ‘lontani’, oltre il reale, verso un mondo che confina con il metafisico, in una dimensione che oltrepassa la barriera del tempo e dello spazio”⁸³⁶. Viaje ontológico o metafísico teñido de “pesimismo diabólico”⁸³⁷ y de “radical escepticismo”⁸³⁸. Por

⁸³⁵ “Valdelomar: cuentista fantástico”, art. cit., p. 66

⁸³⁶ “Finis desolatrix veritae’. Lo spazio topico nel viaggio virtuale”, en *La visione, il viaggio e la magia...*, op. cit., p. 43.

⁸³⁷ Clemente Palma, “Notas de artes y letras”, *Variedades*, año XIV, n.º 532, mayo de 1918, p. 447.

⁸³⁸ Armando Zubizarreta, “Introducción”, en Abraham Valdelomar, *Cuentos*, op. cit., s.p. También Aldrich ha insistido en el escepticismo de este cuento que, según ella, “reflects a skeptical and

tanto, existe en general consenso en torno a los valores más destacados del relato; aun así, no existen estudios que hayan profundizado en el análisis de este cuento⁸³⁹. Empezaremos entonces por situarlo en las coordenadas de lo fantástico, lo que nos va a permitir profundizar en la complejidad que subyace a esta composición.

Como podemos comprobar en el fragmento inicial antes citado, este cuento se instala desde el primer momento en un mundo de carácter fantástico, desconocido para el lector que se siente despertar al mismo tiempo que el narrador protagonista y que, como él, queda atónito ante la visión de esa llanura yerma, el astro que se ha apagado y los huesos que luchan por erguirse. En este sentido, el relato contraviene una de las convenciones canónicas de la literatura fantástica, pues no nos ha situado en un entorno realista en el que de pronto emerge lo sobrenatural, sino que nos zambulle de lleno en ese ámbito de lo irreal. Inmediatamente después de la primera descripción, nos presenta un entorno de la realidad que conocemos, pero situada en el pasado del narrador protagonista. De este modo, nos vemos transportados, junto con él, a lo que aparenta ser el final del mundo y de la humanidad, donde miles de cuerpos muertos se despiertan en forma de esqueletos.

Por medio de este inicio, “Finis desolatrix veritae” hace gala de otro de los requisitos comúnmente aceptados para poder considerar un texto como fantástico: la capacidad del relato para suscitar “miedo” o “inquietud” tanto en el personaje como en el lector⁸⁴⁰. Sin embargo, como es habitual en Valdelomar, ese clima inquietante es a menudo transgredido por imágenes cómicas que rompen esa atmósfera, dejando un cierto sabor agrídulce en el lector. Así ocurre, por ejemplo, cuando el protagonista comienza a caminar hacia ese otro esqueleto con el que

pessimistic worldview clearly inspired by the same *fin de siècle* currents of decadence that influenced Palma” (*The Modern Short Story in Perú*, *op. cit.*, p. 37).

⁸³⁹ Aunque sí que merece la pena destacar el hecho de que “Finis desolatrix veritae” ha sido incluido recientemente en dos antologías de relato fantástico: *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica* (Cátedra, 2003) y *Relatos hispánicos asombrosos y de terror* (Cátedra Base, 2014).

⁸⁴⁰ “La transgresión que provoca lo fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo, genera ineludiblemente una impresión terrorífica tanto en los personajes como en el lector” (David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.*, p. 30). “El protagonista experimenta su propia aventura como problemática; comenta su extrañeza al mismo tiempo que siente las emociones que le perturban, unas emociones que generalmente se manifiesta en el registro del miedo, y que siempre provocan o identifican una angustia” (Jean Bellemin-Noël, “Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier”, en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.*, p. 110).

conversará más tarde; por el camino, los huesos esparcidos a su alrededor se mueven, tratando, como él, de volver a la vida y, en medio de esa escena, el narrador nos regala la siguiente imagen: “me encaminé con dificultad entre las óseas capas hacia el esqueleto. A mi paso cruzaban de repente, con velocidad, tibias, omóplatos y cráneos que iban a reunirse con sus cuerpos” (II, 378). La imagen de las tibias y los omoplatos volando implica un tratamiento irreverente de la idea de la muerte, casi una burla del más allá, y a la vez es una imagen que roza la comicidad. Al acercarse a lo cómico el relato rompe con la solemnidad habitualmente empleada para hablar de la muerte y de lo que espera tras ella. De este modo, al igual que ocurría en “Mi amigo tenía frío y yo tenía un abrigo cáscara de nuez”, asistimos a una desacralización del tono tradicionalmente asumido para hablar de un tema en esencia serio y solemne, y a la puesta en práctica de una rebeldía en la que profundizaremos más adelante.

Por otra parte, lo cierto es que el relato está magistralmente construido en torno al diálogo entre esos dos esqueletos cuyas actitudes ante la muerte son tan radicalmente opuestas:

- ¡Decidme, por Dios, una palabra! ¿Qué tiempo hace que yo deje de ser?... Yo era de un país joven, de un continente nuevo; cuando yo vivía, la vida era buena, los árboles alegraban el mundo, los ríos corrían desbordados, un soplo de actividad hacía evolucionar lo creado. ¿Dónde estamos?...
- En la tierra.
- Pero ¿y el tiempo?
- Ya no hay tiempo.
- ¿Y el espacio?
- Ya no hay espacio.
- ¿Y el sol?
- Vele allí, que agoniza; ya está inmóvil.
- ¿Qué ha pasado por el mundo?
- Los siglos.
- ¿Estamos, pues, en el fin? ¿Hemos sido llamados por Dios?...
- ¡Quién sabe!
- ¿Vendrá ahora una manifestación divina, seremos destinados tal vez a otro planeta, a otra vida?...
- ¡Quién sabe!
- ¿Han pasado muchos siglos? ¿La humanidad ha vivido mucho tiempo? ¿Dónde está el progreso de los hombres? ¿Nada ha quedado, acaso, de todos los esfuerzos, de todas las preocupaciones; ha podido el tiempo destruir tantas cosas magníficas?
- ¡Quién sabe! (II, 378-379)

Conforme la angustia y el miedo van creciendo en el primero, aumenta su inquietud, acelera el diálogo, exclama y suplica para recibir información. Mientras tanto el otro esqueleto, impasible, responde con parquedad y con calma, repitiendo una y otra vez ese “¡quién sabe!” y, finalmente, niega la última esperanza, basada en la religión, que le queda al protagonista, cuando afirma ser Cristo.

Dolores Phillipps-López nos recuerda el clima de descreimiento que se adueñó de la sensibilidad finisecular cuando los avances científicos, el progreso y la modernización dieron lugar a “una estructura social niveladora y absorbente y la constitución de una cultura subjetivadora, motivada por el pleno desarrollo del yo, que se expresó concretamente en la literatura del Modernismo”⁸⁴¹. Hemos visto ese contexto en capítulos anteriores, donde hemos podido constatar el interés de los autores de la época por el ocultismo, esoterismo, drogas y todo aquello que pudiera activar una respuesta subjetiva e individual a los grandes interrogantes del ser humano y del mundo que la ciencia era todavía incapaz de desvelar. En este sentido,

al acudir al misticismo, al esoterismo y a las supersticiones, al sumar la magia, lo legendario, el milagro, el misterio, el sueño y al describir los estados morbosos o las patologías del alma humana, la ficción fantástica modernista condensa interrogantes y respuestas literarias significativas, busca colmar los vacíos, explorar nuevas (y replantear antiguas) fronteras, desbordando límites, instalándose en la muerte misma, complaciéndose en lo excesivo⁸⁴².

Como sostiene la autora, “la racionalización y el progreso científico se hallan en la base del fenómeno de secularización [...] sentido como vacío espiritual, vivido como desgajamiento, [que] se verá signado en la vaga, amplia y renovada religiosidad que caracterizó el fin de siglo”⁸⁴³. No es difícil advertir todas estas tensiones de época en este relato de Valdelomar, que se acerca así a la concepción propuesta por Irene Bessièrre, para quien lo fantástico “refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo”⁸⁴⁴:

⁸⁴¹ Dolores Phillipps-López, “Introducción” a *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁴² *Ibidem*, p. 33.

⁸⁴³ *Ibidem*.

⁸⁴⁴ Irene Bessièrre, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.*, p. 84.

El relato fantástico utiliza los marcos sociológicos y las formas del entendimiento que definen los dominios de lo natural y lo sobrenatural, de lo trivial y lo extraño, no para inferir alguna certeza metafísica sino para organizar la confrontación de los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a la economía de lo real y de lo “surreal”, cuya concepción varía según las épocas. Se corresponde con la formulación estética de los debates intelectuales de un periodo, relativos a la relación del sujeto con lo suprasensible o con lo sensible; y presupone una percepción esencialmente relativa de las convicciones y de las ideologías del momento, aplicadas por el autor⁸⁴⁵.

Armando Zubizarreta ha trazado, en el sexto capítulo de su estudio sobre “El Caballero Carmelo”, un acertado perfil de la religiosidad de Valdelomar⁸⁴⁶. Criado en el seno de una familia de clase media provinciana, lo hemos visto en otros cuentos acercarse a los misterios de la fe y hemos percibido, a lo largo de toda su obra, su obsesión con la idea de la muerte. Valdelomar albergó siempre un sentimiento problemático con respecto a la religión y la moral cristianas y, como reconoce su biógrafo, “ensayó, en efecto, *todos los caminos*, así en la vida como en el arte y la literatura, bamboleante entre la ideas del positivismo [...] y la fe religiosa [...]. Pero el autor renuncia a toda certidumbre”⁸⁴⁷. Esa renuncia se hace patente en este cuento que refleja también un estado espiritual de época.

Pero no se trata únicamente de transmitir una angustia interior sino que “Finis desolatrix veritae” es, junto con “Los ojos de Judas”, uno de los relatos más subversivos del autor. Resituándonos en el terreno de lo fantástico, resulta ahora especialmente operativa la noción propuesta por Susana Reisz, para quien el relato fantástico no debe poder ser reducido a un “posible según lo relativamente verosímil” (*Prv*), es decir, ser “codificado por los sistemas teológicos y las creencias religiosas dominantes”; momento en que el relato dejaría de ser fantástico, pues estaría dentro de las “formas convencionalmente admitidas [...] de manifestación de lo sobrenatural en la vida cotidiana, como es el caso de la aparición milagrosa en el contexto de la creencias cristianas o la metamorfosis en el contexto del pensamiento mítico greco-latino”⁸⁴⁸.

⁸⁴⁵ *Ibidem*, p. 85.

⁸⁴⁶ Cfr. Armando Zubizarreta, “La entraña humana”, *Perfil y entraña de El caballero Carmelo*, Lima, Editorial Universo, 1968, pp. 113-135.

⁸⁴⁷ Manuel Miguel de Priego, *Valdelomar el conde plebeyo*, *op. cit.*, p. 321.

⁸⁴⁸ Susana Reisz, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.*, p. 196.

Se podría argüir entonces que este cuento puede ser reducido a un *Prv*, si consideramos el escenario del relato como una suerte de limbo, estadio intermedio entre los dominios de lo celestial y lo infernal, cuya existencia forma parte y es aceptada por la cosmogonía judeocristiana. Sin embargo, Valdelomar cancela esa posibilidad en el momento en que sitúa a Cristo en ese limbo y certifica así su muerte. Sin duda, certificar la muerte del hijo de Dios cuyo cuerpo, en teoría, resucitó y ascendió al cielo, supone una herejía y un desafío, “que le habría hecho acreedor, ha ciento cincuenta años á un auto de fé (sic) con asistencia del Virrey y el Cabildo”⁸⁴⁹.

Por otro lado, y avanzando un paso más, si aceptamos con Reizs que los “imposibles fantásticos” tienen como misión la de “atacar, amenazar, arruinar el orden establecido, las legalidades conocidas y admitidas, las ‘verdades’ recibidas, todos los presupuestos no cuestionados en que se basa nuestra seguridad existencial”⁸⁵⁰, entonces nos encontramos con un relato que rechaza y desafía todo el sistema moral cristiano. Según la concepción cristiana, aquellos que hayan vivido con ejemplaridad y de acuerdo con los mandamientos, verán sus almas resucitar después de la muerte, al igual que, según los Evangelios, resucitó el propio Jesucristo. Evidentemente, en el momento en que Valdelomar sitúa a Cristo, paradigma de la vida sin pecado, en ese fin del mundo terrenal y oscuro, como un esqueleto más entre los millones de muertos de la historia de la humanidad, está anulando todo el sistema de creencias en la salvación de las almas y en la vida más allá de la muerte.

Además, podemos advertir también la influencia en este relato de ese proceso de secularización de que hemos hablado antes, y del descreimiento provocado en los intelectuales de los primeros años del siglo xx por los avances científicos y el progreso material. Cuando el protagonista del relato afirma que “mi alma y mi cuerpo serán devueltos a la vida. Y mis amados serán vueltos a la vida y todo lo que fue volverá a ser” (II, 380), el esqueleto de Cristo le responde:

Tú no eres tú. Tú no fuiste tú. Tú no serás tú. Tu cuerpo venía de la tierra. Lo que fue un día en la vida tu sangre, había sido antes la vida latente de

⁸⁴⁹ Clemente Palma, “Notas de artes y letras”, art. cit., p. 447.

⁸⁵⁰ Susana Reisz, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, art. cit., p. 206.

una serie de sustancias. Tu sangre vino del mineral que absorbe la planta y que dio el dulce fruto de nutrición a tu padre; en tu sangre había gases de la atmósfera que alimentaron los pulmones del que te engendró. En tu cerebro había neuronas que se componían de sustancias químicas y que se animaban al calor del sol, al efluvio de los cuerpos compuestos, al estímulo de excitantes diversos. Todo tú, eras sacado de la Naturaleza. Cuando volviste a la tierra, tus gases descompuestos ardieron en el fuego y dieron savia a los árboles del cementerio; de tu cerebro salieron gusanos, que dieron vida a las crisálidas, y un día las crisálidas levantaron sus finas alas en la limitada extensión del ataúd, en las sombras, y murieron, y también fueron nuevos gases que filtraron el zinc de tu caja. En tu cuerpo había aceites que penetraron en la madera y la pudrieron; en tus huesos había sales y sustancias que se descompusieron y se disgregaron y abonaron las raíces que los árboles buscaban. Un día nada quedó de tu cuerpo. Todo lo que formaba la armonía de tu ser, está hoy repartido. Una parte fue a convertirse en la madera de un mueble; otra parte, vegetal, fue a filtrarse en las neuronas de un hombre; los minerales sirvieron de componentes a una fortificación de guerra; algo de ti fue al espacio con otros elementos. Tú estás disgregado en la Naturaleza. Pero ya el sol no anima y la sustancia no vibra, y todo, todo, ha concluido definitivamente... (*ibid.*)

Por tanto, Valdelomar no solamente está desafiando todo el sistema de creencias y la ética cristiana, sino que hace que en su relato sea el propio hijo de Dios quien verbaliza esta explicación del sinsentido de la existencia humana. Una explicación que, además, está totalmente anclada en las concepciones positivistas que dominaban el saber científico por aquellos años, y que transmiten en este cuento “sentimientos de fracaso y desconsuelo, ruina de las creencias y hondo pesimismo”, pues

en el territorio sin vallas de la creación literaria, de la imaginación, del sueño y de la fantasía, las hipótesis de Dios, de algún más allá, de un después de la muerte, la referencia a un infinito cualquiera, encuentran su razón de ser en la negativa de asumir la esencia de la finitud humana, en la dificultad de soportar efectivamente la pesadumbre de la muerte de Dios⁸⁵¹.

En definitiva, “Finis desolatrix veritae” no es solo un cuento magistral, sino que además muestra la lucha de tensiones presentes siempre en la producción de su autor. La muerte, que preside de alguna manera todos los relatos de Valdelomar, asume aquí el papel protagonista, puesto que se trata de la muerte definitiva y absoluta, la muerte de toda la humanidad. Y en el momento en que la

⁸⁵¹ Dolores Phillipps-López, “Introducción” a *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, *op.cit.*, p. 35.

humanidad al completo se enfrenta a su final, emergen en este cuento todas las incertidumbres religiosas, las propuestas científicas y las tribulaciones personales del autor que, articuladas conforme a los presupuestos de la literatura fantástica, dan lugar a uno de los mejores –si no el mejor– relato de Valdelomar. El gran logro de “Finis desolatrix veritae” es tomar un interrogante espiritual de época y proponer una respuesta cargada de nuevas preguntas, de forma que consigue materializar, en un breve relato, la inquietud que el misterio de la muerte suscita en todos los seres humanos. Este cuento reviste así una dimensión universal que hace que quede sellada definitivamente, con “Finis desolatrix veritae”, la complejidad del universo narrativo valdelomariano.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CONCLUSIONES

Fueron muchas y muy diversas las tensiones que envolvieron el horizonte cultural del fin de siglo latinoamericano y el Perú, que se recuperaba entonces de los devastadores efectos de la Guerra del Pacífico, permanecía aún inmerso en conflictos políticos salpicados de intervenciones militares. “Progreso” fue la clave entonces. La fórmula del éxito nacional parecía pasar por la modernización a toda costa y en todos los ámbitos. El país solo podría prosperar, se creía, si era capaz de alcanzar al resto del mundo occidental en la carrera hacia la instauración del capitalismo. No obstante, ¿cómo hacer avanzar a un pueblo que todavía no había sido capaz de definirse a sí mismo? ¿Cómo sumarse a la aparente democratización que parecía extenderse cada vez más, en un país cuya población permanecía étnica, social y culturalmente dividida?

Ante un presente aciago y un futuro incierto, los intelectuales de aquellos años optaron por mirar hacia el pasado, pues era necesario descubrir los errores que habían desembocado en la situación actual y aprender de ellos. Sin embargo, en este ejercicio de retrospectiva emergió con fuerza la imagen dorada de un tiempo mejor: el de la Colonia. Frente a la deprimida república del presente, la antigua grandeza virreinal se dibujaba como un lejano espejismo que muchos reconstruyeron imaginativamente a partir de su lectura de las *Tradiciones de Palma*. Se configuró así una tendencia a la que se ha denominado “hispanismo”, por cuanto cifraba la razón de ser del Perú y, por tanto, su identidad, en el vínculo inquebrantable con la antigua metrópoli.

Pero el lazo cultural-identitario con la colonia y, a través de esta, con España y lo español implicaba también la pervivencia del antiguo orden social y una organización política que perpetuaba, bajo nombres diferentes, las instituciones de antaño. Sobre esas bases inamovibles se había asentado la vida republicana durante el siglo XIX, hasta ser interrumpida drásticamente por la guerra contra Chile, que puso en evidencia la debilidad de un sistema que no había renunciado, en lo esencial, a los modos tradicionales. A finales del siglo XIX había surgido una voz de protesta que abogó por un nuevo modelo nacional atendiendo, por vez primera, al Perú real, formado por millones de indígenas que habían cambiado el yugo colonial por el republicano. “Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra” clamaba Manuel González Prada, instando a la renovación y al cambio en todos los órdenes de la vida nacional.

La prédica gonzalezpradiana se antojaba demasiado radical para los jóvenes novecentistas que deseaban, sí, el progreso del país, pero manteniendo las bases de un *status quo* en el que las clases dirigentes tradicionales regían en todo momento los destinos de la nación. Tras la guerra, poco a poco, comenzaron las modernizaciones y, con ellas, el desarrollo de las clases medias y nuevas perspectivas de movilidad social. Eclosionó el periodismo y nació un nuevo tipo de intelectual: profesional de las letras, procedente de la provincia normalmente y no vinculado a las clases oligárquicas; pero, sobre todo, con un concepto novedoso y diferente de lo que era el Perú y lo que significaba ser peruano.

Abraham Valdelomar fue el prototipo de esta nueva figura letrada y el pionero en dignificar la profesión de escritor en el Perú. Decidido a encontrar su hueco en la encopetada sociedad limeña de su época, hizo de sí mismo un personaje, el histriónico Conde de Lemos, dandy a la europea, cuya misión primordial parecía ser molestar a la estirada burguesía, epatar a las sensibilidades más puritanas. Pero a la vez, esta conducta le permitió hacerse notar, ser visto por un público al que sabía que necesitaba para poder convertirse en escritor profesional. Por desgracia, la imagen del Conde de Lemos ha ensombrecido, con el paso de los años, una obra literaria y periodística que sin duda merece ser rescatada y revisada pues, detrás de la teatralidad de su conducta, puede encontrarse a un intelectual preocupado por los problemas de su tiempo.

Seguidor declarado de las propuestas de González Prada, Valdelomar trató de situarse siempre en la vanguardia de los cambios. Tomó el testigo de los modernistas y, enemistado con la universidad y el academicismo, se formó fundamentalmente a través de sus lecturas. En sus ensayos literarios más tempranos se refleja claramente esa herencia. Sus primeros poemas y narraciones son una exaltación del modernismo y el decadentismo a la europea. Situados en una Europa lejana e idealizada, los denominados “cuentos exóticos” dan forma al interés del autor por la vertiente esotérica del modernismo, y despierta así en su literatura una veta, la de lo fantástico, que resurge a menudo en distintos tipos de composiciones.

Al decadentismo se suma, en sus novelas, la perspectiva urbana, transida por los tópicos europeos de la época pero también fuertemente enmarcada en la tradición literaria peruana de representación de la capital. En *La ciudad muerta*, se plasma la imagen de Lima como Arcadia colonial activada por algunos de los novecentistas en estos años, a la que se añade el tópico europeo de “la ciudad muerta”; *La ciudad de los tísicos* toma como escenario el balneario limeño, perfilado por la literatura de entonces como último reducto de la antigua ciudad, que es convertido en residencia de tuberculosos, al más puro gusto europeo de la época. Más allá de un retrato decadente, brota en estas composiciones una imagen inédita de Lima que responde a uno de los grandes conflictos de las sociedades latinoamericanas del cambio de siglo: el vertiginoso desarrollo de las ciudades y las dificultades provocadas por una modernización acelerada y desigual.

Lima no queda confinada al cuadro de la urbe decadente. Valdelomar ansía pronunciarse sobre la vida actual de la capital y para ello recurre, al igual que muchos otros autores de la época, al género cronístico. En sus crónicas, así como en el cuento incompleto “Historia de una vida documentada y trunca”, asistimos a una visión mucho más crítica de la urbe, vinculada al costumbrismo satírico del siglo XIX, que adquiere una nueva dimensión al ser ficcionalizado y dotado mayor entidad estética, lección aprendida de los grandes modernistas.

Irrumpen además, en las páginas dedicadas a Lima, una nueva realización de lo fantástico concretado en la representación de “la ciudad muerta”, así como la ironía y el humor, por medio de los cuales se conforma una visión satírica de la

sociedad citadina. La narración de raigambre fantástica y el uso de lo cómico como vehículo de crítica serán habituales en la narrativa valdelomariana, y se configuran como estrategias recurrentes que el autor emplea cuando desea lograr determinados efectos. Una mirada atenta a estos aspectos permite contrarrestar la tan extendida idea de la incoherencia reinante en una producción tan vasta y variada como rica en matices.

La perspectiva urbana se ve complementada cuando la atención vira hacia el espacio de la provincia. El discurrir de la vida aldeana modela un ambiente idílico, sumido en la sencillez y la morosidad que determina la rutina del trabajo de sus habitantes. Ambientados en Pisco, donde transcurrió la infancia de Valdelomar, los “cuentos criollos” revisten una dimensión autobiográfica esencial que deviene en un tono narrativo profundamente sincero y melancólico, tamizado por la óptica infantil. El narrador rememora su infancia bajo un halo de nostalgia doble: la apacible imagen del pueblo pesquero se perfila en una suerte de limbo atemporal donde la existencia de los hombres y la naturaleza traduce un equilibrio esencial opuesto a la agitada y ennegrecida vida urbana. El espacio de Pisco se proyecta simbólicamente en la inocencia del niño, a la que se opone la amarga comprensión que sobreviene al adulto al recordar. La candidez infantil, no obstante, se ve surcada por momentos de profundo desengaño que conducen al paulatino despertar del protagonista a la vida adulta. Así también la aparente serenidad aldeana se ve interrumpida por fragmentos narrativos que reflejan la dureza de la vida de los pescadores, penetrando así estos relatos tímidamente en la esfera de lo que se ha llamado “regionalismo literario”.

Lo fantástico se hace también presente en algunos de los “cuentos criollos”. En “Los ojos de Judas” y “El buque negro”, los hechos aparecen envueltos en una aureola de misterio que, conjugado con la perspectiva infantil, sugiere lo inefable y lo intangible. Asimismo, aparece el humor, amable cuando asistimos al retrato de la infancia, incisivo cuando dejamos de lado el recuerdo. La ironía tiñe un relato como “Hebaristo, el sauce que murió de amor” para poner al lector en guardia, pues también en la vida provinciana existen la codicia y las ambiciones de poder.

Ningún pueblo sobre la tierra, sin embargo, más ambicioso que el “yanqui”. A la imagen estereotipada de los Estados Unidos que navega por estos años en los

textos latinos a uno y otro lado del Atlántico se unen las habilidades de Valdelomar como caricaturista. El gigante del norte que se cierne amenazante sobre sus vecinos del sur aparece personificado en las cómicas figuras de Alex Kearchy o Irving Winther, modelos inequívocos de la deshumanización que traen consigo el utilitarismo y el afán desmedido por alcanzar el progreso.

Siempre en clave de humor, aunque mucho más áspero, tiene su lugar de honor la política peruana. Pues si el intervencionismo anglosajón entraña peligros, estos no son nada comparados con los que invaden al país irradiando desde su propio seno. La negación de los derechos democráticos que se hace patente en el golpe de Estado de 1914 y la firme intención de las clases oligárquicas tradicionales de conservar el poder político son ridiculizados y atacados sin sutilezas en unos relatos que, enmascarados como “chinos”, no dejan, sin embargo, lugar a la ambigüedad. Convertido en una crítica aguda y sin ambages, el orientalismo modernista canónico, que se deleitaba en lo exótico de las chinerías, deviene en el imaginario valdelomariano materialización de la corrupción y el arribismo político.

La única posibilidad de escapar de un sistema pervertido desde sus orígenes es dirigir una mirada inquisitoria hacia el pasado. Como tantos otros intelectuales de su tiempo, Valdelomar participó de la necesidad colectiva de bucear en la historia peruana. Historia de conflictos y de silencios en la que habían de encontrarse las respuestas y las promesas para el mañana. Muy diversas fueron las apreciaciones del pasado peruano por estos años, así como variados eran los planes de futuro de quienes las formulaban. Permeable a todas ellas, el eclecticismo que le era connatural llevó los intereses del joven iqueño a explorar a lo largo y ancho el pasado nacional. Mientras que en su acercamiento a la historia colonial y republicana solo tienen cabida los grandes protagonistas –Pizarro como conquistador, doña Francisca de Zubiaga y José de San Martín como libertadores–, el cuadro que desea trazar del Imperio Inca es abarcador y acusa una mirada más atenta y, por ello, también más problemática.

La prédica de González Prada en torno a la redención del indígena caló hondo en la sociedad peruana generando, junto con el renacer del interés por el pasado precolombino que se dio a principios del siglo xx, un clima propicio a las

reflexiones sobre la historia y el mundo cultural de los antiguos pobladores del Perú, en el seno del cual se sitúan los “cuentos incaicos”. Fruto de su relación con González Prada y la Asociación Pro-Indígena, y también de sus propias experiencias, irrumpe en los artículos de nuestro autor una crítica directa al sistema que mantenía a la población indígena en una situación cercana a la servidumbre, aunque esta es en gran medida heredera de los estereotipos de época y exhibe una óptica paternalista y afectada. La representación del Incario que se dibuja en *Los hijos del Sol* nos da las claves de un esfuerzo totalizador que, precisamente por ser un esfuerzo, refleja con claridad la distancia insalvable entre el autor y su referente. La pugna se hace evidente en todos los niveles, desde la estructura, sintaxis y léxico hasta los temas y los personajes, los “cuentos incaicos” oscilan en la esfera de la incompreensión. No obstante, estos cuentos alcanzan a despertar sensibilidades y animar conciencias, abriendo así un camino que será explorado con fructíferos resultados por la literatura posterior.

El planteamiento que este trabajo se proponía en las páginas introductorias tenía que ver con un cambio de perspectiva a la hora de abordar la obra narrativa de Abraham Valdelomar, consistente en asumir como punto de partida la hipótesis de que a la heterogeneidad y dispersión del conjunto de su obra subyacen una serie de líneas temáticas que, de alguna manera, la dotan de coherencia. En las páginas de este trabajo hemos recorrido esas líneas temáticas: la vida urbana, la de la provincia, los cambios sociales, la modernización rampante y la inestable política peruana surcan la narrativa de un autor al que el tiempo y muchos críticos han tachado de decadente y ajeno a la realidad de su entorno, como no fuera para ofrecernos los amables cuadros de su infancia aldeana.

Es constatable, entonces, una mirada atenta y reflexiva que se fija en diversos aspectos del contexto peruano contemporáneo y que tiene que ver, como nos planteábamos en la introducción, con esas líneas temáticas existentes en su narrativa. Y si desde el punto de vista del contenido puede hablarse de una coherencia en los temas, también formalmente se hace evidente el esfuerzo de Valdelomar por asimilar las corrientes literarias contemporáneas. Tal esfuerzo resulta en la aparición de determinadas estrategias, entre las que se cuentan la pulcritud y belleza del lenguaje aprendidas del modernismo, la puesta en juego de

la narrativa de cuño fantástico o el empleo de la sátira humorística. La aproximación temática nos ha permitido, por tanto, apreciar también la existencia de una coherencia formal en la narrativa del autor.

Concurren por tanto en la narrativa valdelomariana varias líneas temáticas que reflejan en la ficción los avatares de la vida peruana y convergen hacia la representación global de esta. Sin que ello deje de ser cierto, hemos de reconocer la presencia de una serie de cuentos divergentes, tanto de la obra del autor como de la realidad circundante, a los que hemos llamado, dado su peculiar carácter, “inclasificables”. El amor, la traición, la muerte o el sentido de lo absurdo encuentran su lugar en relatos donde lo que prima es la originalidad, el artificio formal y el tema novedoso; el juego y la experimentación literaria, en definitiva. Relatos repartidos a lo largo de los años que parecen surgir espontánea e inesperadamente de una pluma siempre atenta, por otra parte, a las innovaciones literarias de su alrededor. Algunos de estos cuentos representan la culminación de tendencias ensayadas en otros lugares: las realizaciones más atrevidas de la narración fantástica y la comicidad y el humor mejor conseguidos hallan su punto álgido en relatos no constreñidos por las circunstancias en las que nacen. El genio valdelomariano da rienda suelta a su imaginación, que produce cuentos que sintonizan con las vanguardias artísticas europeas y latinoamericanas.

Y todo ello –una comprobación de fechas basta–, al mismo tiempo, en los mismos años. Ha habido quienes, quedándose en lo más superficial de la artificiosa pose del Conde de Lemos, han circunscrito su única contribución a las letras peruanas en los “cuentos criollos”, única faceta sincera del autor, frente al resto de torpes devaneos que no merecen mayor atención. Los ha habido, más benévolo, que han resuelto la aparente contradicción en términos evolutivos: del decadentismo cosmopolita impostado de los primeros años, al preclaro posmodernismo de los “cuentos criollos”, entendidos como la inauguración del cuento peruano moderno.

Lo son, sin duda. Pero lo son al mismo tiempo que todo lo demás, y todo lo demás, como han tratado de demostrar estas páginas, constituye mucho más que devaneos o copias poco afortunadas de las literaturas extranjeras. Estamos ante un autor que ensaya caminos diversos –con mayor o menor fortuna, naturalmente– de

reflexión sobre el mundo que le rodea, incluso si ese mundo se refiere puramente a la literatura, como ocurre en el caso de los “inclasificables”. Los “cuentos criollos” constituyen una evolución, sí, pero no dentro de la producción de Valdelomar quien, insistimos, antes, durante y después de haber escrito relatos criollos ensayó también otras vías de expresión. Las narraciones criollas, tomadas como conjunto, representan la cima de su producción porque son lo más sincero y mejor conseguido y se alzan como un punto de inflexión fundamental en la literatura peruana. Los “cuentos criollos” suponen una evolución del devenir de la literatura nacional, en tanto que hito inaugural de una manera novedosa de mirar al país y una nueva forma de expresar la propia realidad.

Esta es, por otra parte, una misión que cupo en el Perú a Valdelomar, pero que es reflejo de un cambio de sensibilidad a gran escala en el mundo hispánico. Pensemos, tras el esfuerzo cosmopolita del modernismo, en Gabriela Mistral en Chile o en Baldomero Fernández Moreno en Argentina. La peculiaridad de Valdelomar reside en que, mientras en otros países hubo tiempo para que se desarrollara el modernismo que habría de llegar a ser posmodernismo y anticipar las vanguardias; es decir, mientras en otras áreas geográficas hubo un tiempo dilatado para que se sucedieran los cambios que traía aparejados la modernización finisecular y para que despertaran y se transformaran las sensibilidades poco a poco, en Perú, la guerra y la precaria situación que sobrevendría mantuvo al país en una suerte de limbo cultural, un erial en el que las corrientes literarias en desarrollo no podían germinar. Tiempo después, alcanzada cierta estabilidad, Valdelomar y otros como él asimilaron las corrientes novedosas ya consolidadas en otros lugares y permeabilizaron al mismo tiempo las que seguían sucediéndose. Se hacía necesario, a la vez, reparar en el debate cultural donde se encontraban y enfrentaban distintas ideas de lo que era o debía ser el Perú, y se hacía necesario también localizar y legitimar un lugar de enunciación válido para un nuevo tipo de escritor que correspondía a un tiempo nuevo. Así se gestó el Conde de Lemos, que se hizo un hueco –y dejó lugar para los que vendrían después– entre la intelectualidad limeña, y así también se lanzó Valdelomar a escribir sobre y para el Perú y la literatura peruana.

En la introducción a este trabajo nos planteábamos otro interrogante, pues de poder constatarse que, efectivamente, estamos ante una obra que responde a varias temáticas directamente vinculadas con el Perú de principios del siglo xx, cabía entonces preguntarnos si era posible descubrir, a través de dichas líneas temáticas, un planteamiento original en el seno del debate cultural en que se encontraba inmerso el autor.

El presente estudio nos ha situado frente a una obra que se proponía, ante todo, asimilar las corrientes literarias contemporáneas en la línea de la modernización cultural que ya en el siglo xix propusiera González Prada. De esa asimilación emergen estrategias literarias que se conjugan con diversos temas en respuesta a determinados aspectos sociales, culturales, políticos o históricos de la realidad nacional. Si al principio de esta tesis nos planteábamos la originalidad de Valdelomar, las páginas siguientes han corroborado que la aproximación del autor a diversas cuestiones es, en efecto, novedosa. La obra narrativa aquí estudiada revela nuevas formulaciones de lo que era, había sido y podía llegar a ser el Perú.

Con cada grupo temático asistimos a un aspecto del devenir nacional que es repensado para el contexto cultural peruano por un joven cuya sola presencia en el ámbito de la intelectualidad limeña resulta insólita en ese tiempo. Desde ese nuevo lugar social, la reflexión sobre el Perú se enlaza con la atención a las corrientes literarias emergentes por aquellos años, dando como resultado una narrativa original que se incardina en la tradición literaria peruana. Valdelomar engendra así una obra variada y heterogénea, pero no incoherente, acreedora de una profundidad y una complejidad que, hasta hace pocos años, le han sido escatimadas. Una obra original, en definitiva, que supone una contribución vital al debate cultural de su tiempo; y que se alza como piedra de toque, pues inaugura una nueva forma no solo de entender el país, sino también y sobre todo de expresarlo en la literatura peruana del siglo xx.

CONCLUSIONS

There were many the diverse tensions that surrounded the cultural horizon of the Latin American turn of the century. Peru was recovering from the devastating effects caused by the War of the Pacific and it was still immersed in political conflicts which sometimes sparked off military interventions. "Progress" was then the key. The key to national success seemed to go, at all costs and in all scopes, through modernization. It was thought that the country would only flourish if it was able to catch up with the rest of the Western world in the race towards capitalism. Nonetheless, how to move forward a community that was incapable of defining itself? How to join it to the apparent democratization that seemed to be spreading more and more, if the country remained ethnically, socially and culturally divided?

Facing a fateful present and an uncertain future, the intellectuals chose to look back in the past, since it was crucial to discover the errors that had led to the current situation and learn from them. However, this retrospective act awoke the golden image of a better time: the one of the Colony. Before the dejected republic of the present, the old vice-royal splendour was outlined from the reading of Palma's *Traditions*. In this way a new trend sprang, a trend that has been named "Hispanism" for it set the basis of Peruvians identity on its unbreakable bond with the old metropolis.

Nevertheless the cultural and identity link with the Colony, and through the Colony, with Spain, somehow involved the survival of the old social order and also of a political organization that preserved, under different names, the old institutions. The nineteenth century republican lifestyle had been settled under

those fixed foundations until being drastically interrupted by the war against Chile, a war which proved the weakness of a system that hadn't renounced –in its essence– to the traditional modes.

The claim of Gonzalez Prada was too radical for the young “novecentistas”. They did desire the progress, but maintaining the grounds of a status quo in which the traditional ruling classes decided the nation's fate. Shortly after the war, modernizations started, and with them began the development of the middle classes and new perspectives of social mobility arose. Journalism emerged and a new kind of intellectual was born: man of letters, usually from the province and not linked with oligarchic classes but, above all, with a new and different concept of what Peru was and what it meant to be from Peru.

Abraham Valdelomar was the prototype of this newborn literate figure and the first one in dignifying writing as a profession in Peru. Following his strong determination to find a place in the haughty society of Lima, he made a character of himself, the histrionic Count of Lemos, acting as a European dandy whose main mission seemed to be to irritate the arrogant bourgeoisie and to astound the most puritan sensitivities. This behaviour allowed him to get noticed and be perceived by a public that he knew he needed to become a professional writer. Unfortunately, over the years, the image of the Count of Lemos has shadowed a literary and journalistic work that deserves to be rescued and reviewed as long as, behind the drama of his demeanour, we can easily find an intellectual worried about the troubles of his time.

Valdelomar, declared supporter of González Prada proposals, tried to always place himself at the forefront of changes. He stood in for modernists and, afoul with the university and all academicism, was mainly trained through his own readings. In his early literary essays that legacy is clearly shown. His first poems and narratives are a praise of modernism and European decadentism. The so called “cuentos exóticos”, which take place in a distant and idealized Europe, shape the author's interest for the esoteric branch of modernism and awake in his works a taste for the fantastic that will often appear in different kinds of compositions.

The urban perspective, extremely charged by the European topics of the epoch but also framed in the literary Peruvian tradition of representing the capital,

is added to the decadentism of his narrative. In *La ciudad muerta* the image of Lima as the colonial Arcady, initiated by some “novecentistas”, contains also the European topic of “the dead city”. *La ciudad de los tísicos* is located in a health resort in the outskirts of Lima and, draught by the literature as the last stronghold of the old city, is transformed into a tuberculous city following the purest European style. Beyond a decadent portrayal, in these pieces emerges a new image of Lima that responds to one of the big conflicts of the Latin American societies of that time: the vertiginous city development and the difficulties caused by an accelerated and unequal modernization.

Lima was not limited to the panorama of a decadent city. Valdelomar eagerly wanted to take a stance concerning the current life in the capital and searching for that purpose recurred, as many others, to the chronic genre. In his chronicles, and also in his uncompleted short story “Historia de una vida documentada y trunca” we face a much more critical view of the city which is linked to the satiric costumbrism of nineteenth century. This satire acquires a new dimension when fictionalised and provided with more aesthetic entity, a literary strategy learnt from the most renown modernists.

In the pages devoted to Lima appears a new realization of the fantastic summarized in the representation of “the dead city”, as well as humour and irony, through which a satirical vision of urban society is shaped. Narrative with fantastic roots and the usage of the comic as vehicle for criticism are common in valdelomarian style. These techniques consolidate strategies that the author often uses when he desires to create certain effects. Therefore, with a thorough attention to these techniques, it is possible to counteract the widespread idea of the reigning incoherence in Valdelomar’s works.

The urban perspective is complemented when the attention turns to the province. The course of village life frames an idyllic atmosphere based in the simplicity and slowness that determine the routine of its inhabitants. Settled in Pisco, where the Valdelomar’s childhood took place, the “cuentos criollos” hold an essential autobiographic dimension that turns into a deeply sincere and melancholic narrative tone, sieved by a children’s view. The narrator recalls his childhood under a nostalgic atmosphere: the peaceful image of a fishing village

located in a sort of atemporal limbo where man and nature's existence transcend into an essential equilibrium opposed to the turbulent city life. The space of Pisco is symbolically projected in the child's innocence, opposed to the bitter understanding that suddenly occurs when, as an adult, he looks back. Nevertheless the children's naivety is sometimes sprinkled by moments of deep disillusion that leads into the gradual awakening of the subject into adulthood. In that way, the apparent tranquillity of the village also becomes disturbed by narrative fragments that reflect the hardness of fishermen's lives and that timidly introduce these stories into the sphere of what has been called "literary regionalism".

The fantastic genre is clearly present in the "cuentos criollos". In "Los ojos de Judas" and "El buque negro" the facts are imbued with a mysterious atmosphere that, together with the childlike perspective, evoke a certain sense of uncertainty. Humour is exposed in different ways: it is kind when we witness the depiction of childhood, but sharp and caustic when we leave those memoirs. Irony tinges some stories like "Hebaristo, el sauce que murió de amor" in order to warn the reader against the misconception of believing that greed and ambition do not exist in villages.

And still there is not a nation more ambitious than the "Yankee" one. Valdelomar's skills as a caricaturist react with the stereotyped image of the United States which, in those years is present in the Latino texts from both sides of the Atlantic. The northern giant that threatens its southern neighbours is personified in characters such as Alex Kearchy or Irving Winther, who bring with them the concept of utilitarianism and a disproportionate eagerness for reaching progress.

Peruvian politics, always treated with a harsher humour, occupy a place of honour. If Anglo-Saxon interventionism is threatening, it is nothing compared with the perils that lie in the core of the Peruvian nation itself. Denial of democratic rights derived from the 1914 coup d'Etat and the resolute determination of the oligarchic classes to maintain their political power are vividly scorned and attacked in a series of stories that, hidden behind the label of "Chinese", leave no place for ambiguity. The canonic modernist Orientalism that used to find pleasure in the exotic chinoiserie becomes, through a sharp and direct critique, a political upstart and an embodiment of corruption in the Valdelomarian archetype.

The only possibility to escape from a rotten system is to direct an inquisitorial gaze to the past. Like many other intellectuals of his time, Valdelomar also felt the collective need to submerge into the Peruvian history. A history of conflicts and silence, in which tomorrow's answers and promises had to be found. The assessments of that past were diverse, and so also diverse were the future plans of those who dared to formulate them. Permeable to all these projections, Valdelomar devoted an amount of his works to widely explore the national past. Whilst in his approach to the colonial and republican history there is only space for a few main characters –Pizarro as conqueror and doña Francisca de Zubiaga and José de San Martín as liberators–, the scheme of the Inca Empire that he outlines is more broad-based and has a more watchful look presenting, therefore, a more problematic panorama.

Together with the reborn interest for the pre-Columbian past at the beginning of nineteenth century, the claims of González Prada concerning indigenous redemption left a mark on Peruvian society and generated a favourable atmosphere for reflections about history and about the old cultural Peruvian. The “cuentos incaicos” are a result of the conjunction of all these circumstances. As a result of his contact with González Prada and also as a consequence of his relationship with the Asociación Pro-Indígena, Valdelomar portrays an accurate and direct criticism to the system that maintained the indigenous people in a situation similar to servitude. This criticism is nevertheless inherited from the common stereotypes of the time and therefore has a paternalistic and influenced view. Inca representation pictured in *Los hijos del Sol* gives us the keys of an all-embracing effort which, because of being an effort, reveals the unconquerable distance between the author and his model. The struggle becomes visible at all levels, from structure, syntax and vocabulary to topics and characters. The “cuentos incaicos” appear to be placed in a sphere of incomprehension that, nevertheless, was able to awake sensitivities and, in such manner, they open a new path for future generations of writers who will reach more successful results in their depiction of the Inca world.

The approach that this essay proposed on the introductory pages had to do with a change of perspective in the analysis of Valdelomar's narrative works. As a

starting point it was assumed that in his heterogeneity and dispersion, some thematic lines are hidden and that, somehow, those lines provide coherence to the author's narrative. In this doctoral thesis, we have reviewed all these thematic lines: urban life, life in the province, social changes, vehement modernization and the instability of Peruvian politics.

As stated in the introduction to this dissertation, with the exception of his kind scenes of childhood, Valdelomar has been portrayed by many critics as a decadent author whose living and writing did not pay attention to his own reality. Accordingly, an attentive and thoughtful look which focuses in different aspects of the Peruvian context and that takes into account those aforementioned thematic lines remains necessary. Furthermore, the coherence which can be observed in Valdelomar topics is complemented with his formal efforts to assimilate the literary currents of his time. This effort leads to the appearance of some strategies including smart and beauty writing typical of modernism, a tendency to fantastic narrative and the use of satire. Therefore, this thematic approach has allowed us to observe the existence of a formal as well as thematic coherence in the author's narrative.

These diverse thematic lines reflect a fictional portrayal of Peruvian life and contribute to its global representation. Though the coherence of Valdelomar's works as a whole seems clear, it is true that there are some divergent tales concerning both the author's work and his surrounding reality, which in this dissertation have been labelled as "unclassifiable". Love, betrayal, death or the sense of the absurd find their place in a group of stories where originality, skilful artifice, thematic innovation and, eventually, literary experimentation and playfulness come first. Written throughout all his life, these stories are attentive to the literary innovations of the time but are also spontaneous and unforced. Some of these tales represent the culmination of tendencies practised in other occasions: the most dauntless realizations of narrative fiction, and comicality and the best humour find their zenith in a series of stories which are not a result of their circumstances.

All this happened at the same time, and in the same years; a verification of dates will be enough to prove it. Some critics have just seen the superficial pose of

Count of Lemos and have judge his “cuentos criollos” as his unique contribution to Peruvian literature, classifying his remaining narrative as clumsy flirtations which do not deserve any attention. Others, more benevolent, have resolved this apparent contradiction in evolutionary terms: from the cosmopolitan decadentism of the first years, to the postmodernism of the “cuentos criollos”, the latter understood as the beginning of the modern Peruvian short story.

Undoubtedly they are, but they were written at the same time everything else was, and, as these dissertation has tried to prove, those groups of short stories which are not “criollas”, are far more than mere attempts or unsuccessful imitations of foreign literatures. We are facing an author who rehearses –more or less graciously– different paths of reflection about his surrounding world even if that world purely refers to literature as it occurs in the case of the “unclassifiable”. The “cuentos criollos” actually constitute a growth, but not a development in Valdelomar's production who, before and after the “cuentos criollos”, was writing and experimenting with other forms of expression. The “cuentos criollos” as a whole are, as stated before, the peak of the author's work. Due to their original way of looking at the country and expressing its own reality, these sincere stories become a turning point for national literature.

On the other hand, this was Valdelomar's mission in Peru, but also reflects a large-scale change in the sensitivity of the whole Hispanic world. After the cosmopolitan effort of modernism, the works of authors such as Gabriela Mistral in Chile or Baldomero Fernández Moreno in Argentina, are a good example of that change. In other countries there was enough time for modernism to develop and become post-modernism anticipating the avant-garde, this is to say that in other geographic areas there was a protracted time in which the changes that modernization brought had time to rise and gradually transform sensitivities. The singularity of Valdelomar lies in that, on the contrary, in Peru, the war and the precarious situation afterwards maintained the country in a cultural limbo, in a wasteland where new literary tendencies couldn't flourish. After some time had passed and a certain stability was reached, Valdelomar and other intellectuals like him assimilated the “new tendencies” already settled in other countries and assimilated the on-going ones. It became necessary to perceive the cultural

controversy finding and confronting the diverse ideas of what Peru was and what it should be at the same time that, in those new times, it was essential to locate and legitimise a valid place of enunciation for a new kind of writer. Thus the Count of Lemos was born to find a place among the intellectuals of Lima –leaving a place for those who came after him– and Valdelomar leaped to write about and for Peru and Peruvian literature.

In the introduction of this essay another question was stated: if Valdelomar's is, in fact, a work that directly responds to various themes related with Peru in its early twenties, it therefore makes sense to wonder whether it is possible to discover, through these thematic lines, a new approach to the cultural debate in which the author was immersed.

This dissertation faces the literary production of an author whose purpose was, above all, to assimilate the contemporary literary tendencies according to the cultural modernization that González Prada proposed in the late nineteenth century. That assimilation results in a variety of literary strategies that are combined with different topics related to the social, cultural, political or historic aspects of the national reality. If at the beginning of this study we wondered about Valdelomar's originality, the on-going pages have corroborated that the author's approach to many questions was undoubtedly new. The narrative works discussed in this dissertation reveal original formulations of what Peru had been, was and could become.

With each thematic group we see a different aspect of national evolution which is rethought for the Peruvian cultural context by a young author whose mere presence in the midst of the Lima intelligentsia seems rather unusual. From that new social place his reflections about Peru melt with his attention to the literary tendencies of his time producing, as a result, an original narrative which, at the same time, is integrally included in the literary Peruvian tradition. Thus, Valdelomar creates a varied and heterogeneous –but not incoherent– work with a complexity and deepness that, until a few years ago, have been denied. An original production that means a crucial contribution to the cultural debate of his time and that stands as a touchstone as it inaugurates a new way not only of understanding

the country, but also of depicting it in the Peruvian literature of the twentieth century.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

BIBLIOGRAFÍA

OBRA DEL AUTOR

Ediciones cuidadas por el autor

La Mariscala: doña Francisca Zubiaga y Bernales de Gamarra, Lima, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, 1914. [En la cubierta se indica 1915].

“Poesías”, en *Las voces múltiples*, Lima, Librería Francesa Rosay, 1916, pp. 195-249.

El Caballero Carmelo, prólogo de Alberto Ulloa Sotomayor, Ciudad de los Reyes del Perú, Talleres de la Penitenciaría, 1918.

Belmonte, el Trágico: ensayo de una estética futura a través de un arte nuevo, Ciudad de los Reyes del Perú, tip y encuadernación de la Penitenciaría, 1918.

Ediciones póstumas

Tríptico heroico, Lima, Imprenta Torres Zumarán, 1921.

Los hijos del Sol (Cuentos incaicos), advertencia editorial de Manuel Beltroy, prólogo de Clemente Palma, Ciudad de los Reyes del Perú, Euforión, 1921.

El Caballero Carmelo, La novela peruana, n.º4, 2 de marzo de 1923. [Contiene “El Caballero Carmelo” y “El camino hacia el Sol”].

Cuentos, poesías, ensayos, Lima, Antología Peruana, 1944.

Obras escogidas, edición de Jorge Falcón, Lima, Ediciones Hora del Hombre, 1947.

El Caballero Carmelo y otros cuentos, Lima, Ediciones Hora del Hombre, 1947.

Miscelánea literaria, Lima, Antología Peruana, 1948.

La ciudad de los tísicos y otros relatos, Lima, Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1958.

Obra poética, prologada, compilada y anotada por Javier Cheesman, proemio de Luis Alberto Sánchez, Lima, Talleres Gráficos P.L. Villanueva, 1958.

- Cuento y poesía*, prólogo, selección y notas de Augusto Tamayo Vargas, Lima, Patronato del Libro Universitario, 1959.
- La ciudad muerta y Crónicas de Roma*, recopilación e introducción de Estuardo Núñez, Lima, Instituto de Literatura de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1960.
- Antología poética*, selección y prólogo de Máximo Vílchez Gamboa, Trujillo, 1961.
- Disertaciones cívicas y estéticas*, prólogo y compilación por Estuardo Núñez, en *Fénix*, n.º15, Lima, 1965, pp. 3-111.
- Neuronas. Diálogos máximos*, introducción y compilación de Estuardo Núñez, Lima, Instituto de Literatura de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1965.
- Antología*, prólogo, selección y notas de Julio Ortega, Lima, Imprenta Editorial Atlántida, 1966.
- Cuentos*, selección e introducción de Armando Zubizarreta, Lima, Editorial Universo, 1969.
- Poesía y estética*, selección e introducción de Armando Zubizarreta, Lima, Editorial Universo, 1971.
- Ensayo sobre la psicología del gallinazo y otras narraciones*, Lima, Librería y Distribuidora Bendeuzú, 1971.
- El Caballero Carmelo*, Lima, Ediciones Nuevo Mundo, 1972.
- Los hijos del Sol y El Caballero Carmelo*, Lima, Ediciones Peisa, 1973.
- La ciudad de los tísicos. El Caballero Carmelo y otros cuentos*, Lima, Ediciones Peisa, 1973.
- La aldea encantada*, prólogo de Ramón Vinatea, Lima, Ediciones los Andes, 1973.
- Valdelomar. Obras escogidas*, Lima, Ediciones Hora del Hombre, 1974.
- Obras: Textos y dibujos*, prólogo de Luis Alberto Sánchez, reunidos por Willy Pinto Gamboa, Lima, Editorial Pizarro, 1979.
- El caballero Carmelo*, prólogo de Francisco Carrillo, Lima, Ed. Bendeuzú, [1980?]
- La ciudad de los tísicos*, Lima, Ediciones del Nuevo Mundo, [1980?].
- Colónida*, edición facsimilar con prólogo de Luis Alberto Sánchez y una carta de Alfredo González Prada acerca de Valdelomar y el movimiento Colónida, Lima, Ediciones Copé, 1981.

- Las conferencias de Valdelomar*, recopilación, selección e introducción de César A. Ángeles Caballero, Ica, Universidad Nacional "San Luis Gonzaga", 1985.
- Obras*, 2 vols., edición y prólogo de Luis Alberto Sánchez, reordenamiento de textos por Ismael Pinto Vargas, Lima Ediciones EDUBANCO, 1988.
- Abraham Valdelomar. Vida y otra. Antología integral. Homenaje en el centenario de su nacimiento*, recopilación de César A. Ángeles Caballero, Lima, 1988.
- Más conferencias de Valdelomar*, separata de *Colónida. Revista de la Universidad Nacional "San Luis Gonzaga"*, año III, n.º4, Ica, enero de 1989.
- Abraham Valdelomar: La modernidad del nuevo siglo. Antología didáctica*, esbozo biográfico, selección y notas de Ricardo González Vigil, Lima, Banco Central de la Reserva del Perú, 1989.
- Valdelomar para niños y jóvenes*, edición preparada por Jesús Cabel y José Vásquez Peña, ilustraciones de Percy Gavilán, Lima, Editorial San Marcos, 2000.
- Valdelomar por él mismo (Cartas, entrevistas, testimonios y documentos biográficos e iconográficos)*, 2 vols., edición, prólogo, cronología y notas de Ricardo Silva-Santisteban, presentación de Martha Hildebrant, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2000.
- Abraham Valdelomar. Obras completas*, 4 vols., edición, prólogo, cronología y notas de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Ediciones Copé, 2001.
- Los ojos de Judas y otros cuentos*, Bogotá, Norma, 2003.
- Cuentos*, Madrid – Bogotá, Espasa Calpe, 2004.
- El Caballero Carmelo y otros cuentos*, Lima, San Marcos, 2004.
- Los ojos de Judas y otros cuentos*, Lima, Ediciones Altazor / Editorial Zignos, 2004.
- GONZÁLEZ, Osmar y Jorge PAREDES, *Abraham Valdelomar – Luis Varela y Orbegoso. Vidas y cartas*, Lima, Universidad de San Martín de Porres – Biblioteca Nacional del Perú, 2005.
- Verdolaga: tragedia pastoril en tres actos*, Edición y notas: Jesús Cabel, Lima, San Marcos, 2007.
- Epistolario de Abraham Valdelomar*, recopilación y notas de César A. Ángeles Caballero, Lima, Universidad Alas Peruanas, 2007.
- Cuentos peruanos. Abraham Valdelomar*, Lima, Ediciones brasa s.a.c., 2011.
- La aldea encantada. Cuentos criollos*, Valencia, JPM Ediciones, 2014.

ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE LA OBRA DE ABRAHAM VALDELOMAR

Monografías

- ÁNGELES CABALLERO, César A., *Estudios en torno a Valdelomar*, Ica, Universidad Nacional San Luis Gonzaga, 1961.
- ____ *Valdelomar, conferenciante*, Ica, Talleres Gráficos de La Voz de Ica, 1962.
- ____ *Abraham Valdelomar: vida y obra. Homenaje en el centenario de su nacimiento*, Lima, San Marcos, 1988.
- ____ *Textos marginados sobre Abraham Valdelomar*, Lima, San Marcos, 2004.
- CAIRO CAIRO, Carmen, *Abraham Valdelomar*, Lima, Librería Studium, 1969.
- CASTILLO UCULMANA, Patricia, *Aproximación a la plástica en la obra de Abraham Valdelomar*, Lima, Universidad Ricardo Palma-Editorial Universitaria, 2012.
- CHAUCA ARRIARAN, Rubén, *Abraham Valdelomar: Vida y obra*, Ica, Editorial Navarrete, 1988.
- CHEESMAN, Javier. E., *Valdelomar en Piura*, Lima, Universidad de Piura, 1973.
- DÍAZ FALCONÍ, Julio, *La dimensión del recuerdo en Valdelomar*, Chiclayo, 1967.
- ____ *Valdelomar, la otra cara de la luna*, Chiclayo, 1967.
- DÍAZ Lisiak-Land, *La visione, il viaggio e la magia. Tre racconti di Abraham Valdelomar*, Roma, Carocci Editore, 2004.
- DÍAZ VENEGAS, Teófilo, *Vida y obra de Abraham Valdelomar Pinto*, Ayacucho, Colegio Abraham Valdelomar, 2000.
- ESPINOZA, W., P. MACERA, M.M. DE PRIEGO, y R. SILVA-SANTISTEBAN, *La ciudad y el tiempo: Pisco, Porras y Valdelomar*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 1999.
- ESPINOZA SORIANO, Waldemar, *Abraham Valdelomar en Cajamarca*, Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2003.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo, *Abraham Valdelomar*, Colección: Los que hicieron el Perú, Lima, Biblioteca Visión Peruana, 1987.
- LÓPEZ SORIA, *Valdelomar en la Escuela de ingenieros*, Lima, Universidad Nacional de Ingeniería/Proyecto Historia UNI, 2007.

- MIGUEL DE PRIEGO, Manuel, *Valdelomar el conde plebeyo. Biografía*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2000.
- PACHECO CABEZUDO, Víctor, *Valdelomar, el iqueño que tuvo un ideal en el cerebro y un gran amor en su corazón "cholo"*, Ica, Concejo Provincial de Ica, 1959.
- PASTOR, Alberto Enrique, *Abraham Valdelomar estudiante secundario (1900-1904)*, Lima, Ediciones CEHG, 1966.
- PINTOGAMBOA, *Valdelomar: Signo e imagen*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1986.
- PINTO VARGAS, Ismael, *Valdelomar en Moquegua. Retrato de una ciudad*, Lima, Ediciones El Virrey, 1991
- SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Valdelomar ¿mal estudiante? Y un poema inédito*, Lima, Librería - Juan Mejía Baca - Editorial, 1966.
- ____ *Valdelomar o la belle époque*, 3ªed., Lima, INPROPESA, [1969], 1987.
- SCHEBEN, Helmut, *Die Krise des Modernismus in Perugesellschaftliche Aspekte in der Prosa Abraham Valdelomars*, Frankfurt, Peter D. Lang, 1980.
- Valdelomar. Memoria y leyenda*, prólogo, selección, bibliografía y notas de Jesús Cabel, Lima, San Marcos, 2003.
- TAMAYO VARGAS, Augusto, *Abraham Valdelomar (1888-1919). Vida y obra - Bibliografía - Antología*, New York, Hispanic Institute, Columbia University, 1969.
- XAMMAR, Luis Fabio, *Valdelomar: signo*, Lima Ediciones SPHINX, 1940.
- ZUBIZARRETA, Armando, *Perfil y entraña de El Caballero Carmelo*, Lima, Editorial Universo, 1968.

Artículos y capítulos de libro

- "Abraham Valdelomar", en *Diccionario biográfico de peruanos contemporáneos*, publicado bajo la dirección de Juan Pedro Paz-Soldán. Lima, Librería e Imprenta Gil, 1917. [En *Valdelomar por él mismo*, II, pp. 298-299].
- AHERN, Maureen, "Mar, magia y misterio en Valdelomar", *Sphinx*, n.º13, 1960, pp. 151-169.

- ÁLVAREZ CHACÓN, Edgar, "Notas en torno a *La ciudad de los tísicos* y el modernismo peruano", *La casa de cartón de OXY*, n.º 4, 1994, pp. 3-11.
- ÁNGELES CABALLERO, César A., "Presencia de Pisco en la literatura valdelomariana", en *Estudios en torno a Valdelomar*, Ica, Universidad Nacional San Luis Gonzaga, 1961, pp. 19-21.
- ____ "Valdelomar ensayista", en *Textos marginados sobre Abraham Valdelomar*, Lima, San Marcos, 2004, pp. 57-61.
- ____ "El pensamiento vivo de Valdelomar", en *Textos marginados sobre Abraham Valdelomar*, Lima, San Marcos, 2004, pp. 63-75.
- ARROYO REYES, Carlos, "Abraham Valdelomar en clave indigenista", *Wayra*, año 1, 2005, pp. 19-28.
- ____ "Decadentismo y autoctonismo en los 'cuentos incaicos' de Abraham Valdelomar", *Wayna*, año I, n.º 2, 2005, pp. 31-37.
- AYUDANTE RELAIZA, Elisabeth, "Colónida: cuatro campanazos para la historia", en Raúl Vargas Vega (ed.), *La pluma en la belle époque*, Lima, Universidad San Martín de Porres, 1999, p. 179-214.
- BARRIGA TELLO, Martha, "Abraham Valdelomar: sus ideas estéticas y el modernismo europeo", en Eduardo Hopkins Rodríguez (ed.), *Homenaje a Luis Jaime Cisneros*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, pp. 599-624.
- BASADRE, Jorge, "Viaje con escalas por la obra de Valdelomar", en *Equivocaciones: ensayos sobre literatura penúltima*, Lima, Casa Editora "La opinión nacional", 1928, pp. 32-39.
- BENDEZÚ, Edmundo, "Abraham Valdelomar", en *La novela peruana: de Olavide a Bryce*, Lima, Lumen, 1992, pp. 119-132.
- BERMÚDEZ-GALLEGOS, Marta, "Colónida y Amauta: el papel transgresivo de la revista en la modernidad y la vanguardia", en *Poder y transgresión: Perú, metáfora e historia*, Lima, Berkeley, Latinoamericana Editores, 1996, pp. 89-111.
- BRAVO, José Antonio, "Características modernistas en 'El hediondo pozo siniestro, o sea la gran historia del consejo de Siké'", en *Cielo Abierto*, vol. II, n.º 6, Lima, dic. 1979, pp. 31-44.
- ____ "Primera aproximación a la valoración impresionista a/de Valdelomar", en *San Marcos*, n.º 15, ene.-mar. 1977, pp. 39-61.

- CASAVILCA CURACA, Alberto, "Un proyecto de Valdelomar, trunco por la muerte del artista", *La Voz de Ica*, Ica, 1 de enero de 1920. [En *Abraham Valdelomar. Obras textos y dibujos*, p. 886].
- CASTILLO RODRÍGUEZ, Max, "Abraham Valdelomar y la escuela de ingenieros", en *Puente. Ingeniería. Sociedad. Cultura*, año III, n.º 8, marzo 2008, pp. 26-31.
- CASTRO Y OYANGUREN, Enrique, "Elogio de Abraham Valdelomar", Lima, Imp. del Estado, 1920, pp. 3-18. [En *Valdelomar. Memoria y leyenda*, pp. 17-27].
- CABEL, Jesús, "Valdelomar para niños y jóvenes", *Minka / Revista de Cultura Peruana*, Segunda Época, año 5, n.º 6, junio de 1998.
- ____ "Poema inédito de Abraham Valdelomar", *Ciudad Letrada / Revista mensual de literatura y arte*, n.º 9, Huancayo, 1 de junio 2001, p. 12.
- CAMINO CALDERÓN, Carlos, "La Mariscala", *La Actualidad*, n.º 7, Lima, 14 de mayo 1915, pp. 134-135.
- CISNEROS, Luis Jaime, "Abraham Valdelomar: El Caballero Carmelo", *Bulletin de la Faculté de Lettres de Strasbourg*, Tilas VII, Strasbourg, mai-juin 1967. [En *Valdelomar. Memoria y leyenda*, pp. 179-187].
- CUETO, Alonso, "Un delicado agitador", *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, n.º 39, 2005, pp. 139-144.
- CHAVEZ GUTIÉRREZ, Elsa Tatiana, "Simbiosis hombre-naturaleza en *Hebaristo, el sauce que murió de amor* de Abraham Valdelomar", Trujillo, s.n., 2007.
- DÁVILA-FRANCO CAVERO, Rafael, "El estigma romántico de Valdelomar", *La casa de cartón de OXY*, n.º 4, 1994, pp. 26-27.
- DELGADO, Washington, "El posmodernismo y Abraham Valdelomar", *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, n.º 39, 2005, pp. 31-60.
- DELGADO BRAVO, Alfredo José, "Vibración y afluencia del tiempo en Abraham Valdelomar", *Cuadernos chiclayanos*, n.º 2, 1966, pp. 31-37.
- DENEGRI, Marco Aurelio, "Valdelomar y la gallística", *El Caballo rojo*, febrero 1984, pp. 6-7.
- DÍAZ FALCONÍ, Julio, "La imagen marina de la muerte en Valdelomar", *Anales científicos de la Universidad del Centro del Perú*, n.º 3, 1974, pp. 376-490.
- ESCRIBANO, Pedro: "Abraham Valdelomar", en *Rostros de memoria. Visiones y versiones sobre escritores peruanos*, Lima, Universidad de Ciencias y Humanidades. Fondo Editorial, 2009, pp. 33-38.

- ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan, "Sobre Abraham Valdelomar y César Vallejo", *El Comercio*, Lima, 23 de abril de 1961, p. 9.
- ESPINOZA, Esther, "La ciudad fatal y las *Crónicas de Roma* de Abraham Valdelomar", *Patio de Letras*, Lima, año I, vol. I, n.º 1, jul. 2003, pp. 39-48.
- ____ "La crónica de Carrillo y Valdelomar frente al proyecto modernizador", *Ínsula Barataria*, año 2, n.º 3, jul. 2004, pp. 35-46.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo, "El amor y el hogar en la poesía de Valdelomar", en *La soledad de la página en blanco. Ensayos sobre lírica peruana contemporánea*, Lima, Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005, pp. 22-30.
- FIRBAS, Raúl, "Los cuentos yanquis de Abraham Valdelomar", *Lienzo*, n.º 11, Lima, junio de 1991, pp. 81-88.
- GARCÍA MAYER, Iván, "Valdelomar: un rebelde sin esperanzas", *Posible*, n.º 13, febrero de 1989, pp. 54-58.
- GARGUREVICH REGAL, Juan, "Valdelomar, el mejor nuevo periodismo", *Brujula/PUCP*, año 7, n.º 11, 2006, pp. 88-100.
- GONZÁLEZ, Osmar, "Valdelomar ideólogo", *Tradición*, segunda época, n.º 5, oct. 2005, pp. 113-126.
- GONZÁLEZ PRADA Alfredo, "Colónida: revista de Abraham Valdelomar", *La Prensa*, 7 de enero de 1916. [En *Valdelomar por él mismo*, vol. I, p. 209].
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo, "Valdelomar: síntesis de una época", en *Retablo de autores peruanos*, Lima, Ediciones Arco Iris, 1990, pp. 267-269.
- ____ "150 años de literatura", en *Retablo de autores peruanos*, Lima, Ediciones Arco Iris, 1990, pp. 173-183.
- "Hablando con el Sr. Valdelomar", *Barranco*, n.º 6, 1996, pp. 138-139.
- HIDALGO, Alberto, "Abraham Valdelomar", en *De muertos, heridos y contusos. Libelos de Alberto Hidalgo*, prólogo de Fernando Iwasaki, Lima, Sur Librería Anticuaria, 2004, pp. 77-87.
- HUARAG, Eduardo, "Valdelomar, la intriga y el manejo de las estrategias narrativas", *CONSENSUS / Revista de la Universidad Femenina del Sagrado Corazón*, año 6, n.º 6, 2001, pp. 91-107. [En *Valdelomar. Memoria y leyenda*, pp. 158-176.
- HURTADO, Víctor, "¡Manos tan bellas!", *Pago de letras. Escritos desde el olvido*, Lima, El Caballo Rojo ediciones, 1998, pp. 99-104.

- KISHIMOTO YOSHIMURA, Jorge, "Abraham Valdelomar y Carlos Valderrama: una amistad nacida por la intuición", *La casa de cartón de OXY*, n.º 4, 1994, pp. 39-42.
- LOAYZA, Luis, "El joven Valdelomar", *El Sol de Lima*, Lima, Mosca Azul, 1974.
- LÓPEZ SORIA, "Valdelomar en la Escuela de Ingenieros", en *Hueso húmero*, n.º 42, jun. 2003, pp. 147-168.
- LUNA G. P., Julio A., "Sobre Abraham Valdelomar, diplomático", *Mercurio Peruano*, n.º 446, marzo-abril 1967, pp. 104-107.
- LLAQUE, Paul, "Valdelomar y el amor", *La casa de cartón de OXY*, n.º 4, 1994, pp. 23-24.
- MARTÍNEZ-ACACIO ALONSO, M^a Elena, "El mito de 'Los hermanos Ayar': de las crónicas de Indias a los cuentos incaicos de Abraham Valdelomar", en *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, José Carlos Rovira y Eva Valero Juan (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2013, pp. 237-252.
- M'BARE N'GOM, "Raza e identidad nacional en Valdelomar". [En *Textos marginados sobre Abraham Valdelomar*, pp. 108-117.
- MIGUEL DE PRIEGO, Manuel, "Valdelomar y García Lorca", *Cultura peruana*, año XVII, vol. XVII, n.º 114, 1957, s.p.
- ____ "¿En qué fecha murió Abraham Valdelomar?", *Cultura peruana*, vol. XIX, n.º 132, 1959, s.p.
- ____ "Mariátegui y Valdelomar. Estudio preliminar", *Anuario mariáteguiano*, vol. III, n.º 3, 1991, pp. 71-90.
- ____ "Abraham Valdelomar, el precursor", *Letra Viva*, n.º 2, marzo-abril 1993, pp. 21-24.
- ____ "Abraham Valdelomar en Pisco", en W. Espinoza, P. Macera, M.M. de Priego, y R. Silva-Santisteban, *La ciudad y el tiempo: Pisco, Porras y Valdelomar*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 1999, pp. 67-81.
- ____ "El universo de Hebaristo", en *Valdelomar. Memoria y leyenda*, prólogo, selección, bibliografía y notas de Jesús Cabel, Lima, San Marcos, 2003, pp. 79-87.
- MINARDI, Giovanna, "La influencia de la cultura italiana en Riva Agüero, Valdelomar y Mariátegui", *Las casa de cartón de OXY*, n.º 4, 1994, pp. 13-14.

- MORALES MENA, Javier, "Imágenes de la literatura en la escritura ensayística de Abraham Valdelomar", *Studium veritatis*, año 9, n.º 15, 2011, pp. 313-128.
- NÚÑEZ, Estuardo, "Semblanza de tres escritores peruanos que llegaron al pueblo", *Historia*, año II, vol. II, n.º 8, oct.-dic. 1944, 389-402.
- ____ "Valdelomar en Norteamérica", *IPNA*, n.º 22, mayo-agosto 1953, pp. 33-38 y *Cultura Peruana*, n.º 67, 1954.
- ____ "Valdelomar en Nueva York", *Cultura peruana*, vol. XIV, n.º 67, 1954, s.p.
- ____ "Valdelomar, viajero", *Letras*, n.º 64, 1960, pp. 58-70.
- ____ "D'Annunzio en Valdelomar y Riva-Agüero", *Revista peruana de cultura*, n.º 2, 1964, pp. 36-56.
- ____ "Neuronas, el libro que no llegó a escribir Valdelomar", *Letras*, n.º 74-75, primer y segundo semestres 1965, pp. 48-51.
- ____ "Los Diálogos máximos de Valdelomar", *Letras*, n.º 76-77, primer y segundo semestres 1966, pp. 138-174.
- ____ "Al medio siglo de la muerte de Valdelomar", *Boletín de la Biblioteca Nacional*, n.º 53-54, primer semestre 1970, pp. 18-20.
- ____ "La peruanidad en Valdelomar", *Alpha: revista literaria de los amigos del arte*, año 2, n.º 7, jul.-ago. 1981, pp. 1-5.
- ____ "El impulso creador de la nostalgia: Valdelomar", en *La imagen del mundo en la literatura peruana*, Lima, Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú, 1989, pp. 192-194.
- ____ "Valdelomar y los orígenes de la vanguardia", *Hispanamérica*, año 20, n.º 60, 1991, pp. 133-140.
- NÚÑEZ TAPIA, "Valdelomar: la visión de Xammar, Sánchez y Zubizarreta", *Ínsula Barataria*, Lima, año 2, jul. 2004, pp. 57-78.
- OVIDO José Miguel y Mirko LAUER, "Colónida: Abraham Valdelomar (1888-1919)", en César A. Ángeles Caballero, *Textos marginados sobre Abraham Valdelomar*, Lima, San Marcos, 2004, pp. 102-107.
- PALMA, Clemente, "Notas de artes y letras", *Variedades*, año XIV, n.º 532, 11 de mayo 1918, pp. 445-447.
- ____ "Abraham Valdelomar", *Variedades*, año XV, n.º 610, noviembre 1919, pp. 933-934.

- PANTIGOSO, Manuel, "Colónida: inicio de un proceso generacional", *Crónica Cultural*, año II, n.º 80, 3 de marzo de 1982. [En *Valdelomar. Memoria y leyenda*, pp. 164-167].
- PEREDA, Kusi, "Elementos fantásticos en 'El Hipocampo de oro' de Abraham Valdelomar", *Aura. Revista de literatura y cultura*, n.º 2, 1998, pp. 22-30.
- PINTO GAMBOA, Willy, "Valdelomar, sobre caricatura y fotografía", *Cielo abierto*, n.º 13-14, febrero-abril 1981, pp. 119-126.
- ____ "Valdelomar – Valega: psicoanálisis de por medio", *La casa de cartón de OXY*, n.º 4, 1994, pp. 18-21.
- RAMÍREZ FRANCO, Sergio, "La muerte como motivo en los cuentos de Abraham Valdelomar", *Letras*, año 63, n.º 91, 1992, pp. 126-131.
- RATTO, Luis Alberto, "La amistad entre Valdelomar y Vallejo", suplemento dominical de *El Comercio*, 25 de septiembre 1960, p. 3.
- REINA LOLI, Manuel S., "Abraham Valdelomar y Huaraz", *Asterisco*, Huarás-Ancash, enero de 1989, pp. 15-23. [En *Valdelomar. Memoria y leyenda*, pp. 335-341].
- RODRÍGUEZ, Iván, "El tema incaico en la narrativa de Valdelomar", *Crónica cultural*, año III, n.º 140, 24 de abril de 1983, pp. II-III. [En *Valdelomar. Memoria y leyenda*, pp. 68-70].
- RODRÍGUEZ-PERALTA, Phyllis, "Abraham Valdelomar, a Transitorial Modernist", *Hispania-Appleton*, vol. 53, n.º 1, 1969, pp. 26-32.
- SALAZAR BONDY, Sebastián, "Valdelomar, vuelco a sí mismo", *La Prensa*, 14 de enero de 1959.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto, "Comentarios sobre 'El Caballero Carmelo' y su autor Abraham Valdelomar", *La Crónica*, Lima, 14 de abril de 1918. [Reproducido en *San Marcos*, n.º 10, set.-nov. 1968, pp. 195-198].
- ____ "Los hijos del Sol", *Mundial*, n.º 58, 3 de junio 1921.
- ____ "Valdelomar en inglés", *Perricholi*, n.º 1, 24 de diciembre 1925.
- ____ "Mariátegui y Valdelomar", *Nuevo Zigzag*, n.º 2509, 25 de abril 1953, pp. 16-17.
- ____ "Retrato de Abraham Valdelomar", *San Marcos*, Segunda Época, n.º 9, junio-julio-agosto 1968, pp. 5-14.
- SANTOS, Susana, "De una ciudad de típicos a Lima sin murallas: la modernidad mestiza de Abraham Valdelomar", *Taller de letras*, n.º 38, 2006, pp. 9-17.

- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo, "Notas [sobre Verdolaga]", *Eguren*, n.º 2, diciembre 1983, p. 22.
- ____ "Abraham Valdelomar: El palacio de los visorreyes", *Cielo Abierto*, n.º 27, enero-marzo 1984, pp. 7-15.
- ____ "Historia y problemas textuales de *Los hijos del Sol* de Abraham Valdelomar (con una propuesta para su ordenamiento)", *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, n.º 28, 1997, pp. 67-88.
- ____ "Los ojos de Judas', imágenes de Pisco", en, W. Espinoza, P. Macera, M.M. de Priego, y R. Silva-Santisteban, *La ciudad y el tiempo: Pisco, Porrás y Valdelomar*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 1999, pp. 67-81.
- ____ "La tentativa de Abraham Valdelomar", *Escrito en el agua II*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2004, pp. 281-294.
- TAMAYO VARGAS, Augusto, "Peripeca del mar y de la costa en Abraham Valdelomar", *Atenea*, n.º 310, 1951, pp. 64-86.
- ____ "Abraham Valdelomar", en Julio Ortega y Augusto Tamayo Vargas, *Ventura García Calderón; Abraham Valdelomar*, Lima, Universitaria, 1966, pp. 5-84.
- ____ "De Valdelomar a Vallejo", en *150 artículos sobre el Perú*, Lima, UNMSM, Facultad de letras y ciencias humanas, Instituto de Literatura, 1966, pp. 510-512.
- ____ "Valdelomar, Vallejo y Neruda", *Colónida*, año 3, n.º3, feb. de 1987, pp. 91-100.
- TAURO, Alberto, "Colónida en el Modernismo peruano", *Revista Iberoamericana*, n.º 1, 1939, pp. 77-83.
- TENORIO GARCÍA, Víctor, "Estudio de 'El Caballero Carmelo'", en *Siete estudios del cuento peruano*, Lima CONCYTEC, 1988, pp. 13-29.
- VALEGA, Juan Francisco "Máximo Fortis", "A Abraham Valdelomar, Conde de Lemos", *Revista Sudamérica*, 18 de abril de 1918. [En *Valdelomar, memoria y leyenda*, pp. 31-33.
- VALER, J. Óscar, "Valdelomar en Sicuani", *Almanaque Ilustrado "Vilcanota" para 1923*, Sicuani, 1923, pp. 64-68.
- VALERO, Eva, "El grupo *colónida* y la 'herejía antinovocentista'", *Arrabal*, n.º 5-6, 2007, pp. 77-86.
- VALLEJO, César, "Con el Conde de Lemos", *Narrativa y ensayos. Antología*, antología de Alonso Rabí do Carmo, Lima, El Comercio S.A., 2005, pp. 318-320.

- ____ “Abraham Valdelomar ha muerto”, *Narrativa y ensayos. Antología*, antología de Alonso Rabí do Carmo, Lima, El Comercio S.A., 2005, pp. 227-228.
- VÁSQUEZ PEÑA, José, “Valdelomar: cuentista fantástico”, *Variedades, Suplemento Cultural*, n.º 8, 4 de noviembre 1990, p. 7. [En *Valdelomar. Memoria y leyenda*, pp. 65-67].
- ____ “El hipocampo de oro: umbral de la narrativa fantástica infanto-juvenil peruana”, *Rayuelo*, n.º 10, noviembre 1999, pp. 9-13.
- VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel, “Modernidad, memoria e imaginación en *Los hijos del Sol* de Abraham Valdelomar”, *Ajos&zafiros: revista de literatura*, n.º1, oct. 1998, pp. 17-29.
- VELÁZQUEZ ROJAS, Manuel, “Abraham Valdelomar en Piura”, *Ojos de Venado*, Lima, Ediciones Perú Joven, 1980, pp. 90-92.
- WESTPHALEN, Yolanda, “Nuevos asedios a ‘Los ojos de Judas’”, *Letras*, año 64, n.º 92, 1993, pp. 282-295.
- WIESSE, Maria, “Abraham Valdelomar”, *Hora del hombre*, n.º 49-50, año V, agosto-septiembre, 1947. [En *Valdelomar. Memoria y leyenda*, pp. 417-422].

Tesis

- AHERN, Maureen, *El mar en tres cuentistas peruanos de nuestro siglo: Abraham Valdelomar, José Diez-Canseco y Fernando Romero*, tesis de bachiller, Lima, [s.n.], 1960.
- ÁLVAREZ CHACÓN, Edgar, *La Poética del modernismo en La ciudad de los típicos de Abraham Valdelomar*, tesis de licenciatura, Lima, [s.n.], 1995.
- CHEESMAN, Javier, *La poesía de Valdelomar: del Modernismo al Postmodernismo*, tesis de doctorado, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1959.
- ESPINOZA ESPINOZA, Esther, *La Crónica modernista de Abraham Valdelomar*, tesis de Máster, Lima, 2007.
- FLORES PANTOJA, Crisálida, *Abraham Valdelomar (estudio crítico biográfico con un análisis de sus cuentos)*, tesis de bachiller, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1949.
- LOH, May, *Valdelomar cuentista*, Tesis, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1953.

PINTO GAMBOA, Willy, *Colónida: contienda literaria; criollismo, periodismo literario*, tesis de bachiller, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1972.

____ *La sátira en Valdelomar y en Yerovi*, tesis de doctorado, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1973.

TAYLOR, Lucille, *Teoría sobre el cuento y su aplicación a los cuentos de Abraham Valdelomar*, tesis de bachiller en literatura, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1954.

LIBROS Y ARTÍCULOS SOBRE LITERATURA, HISTORIA Y CULTURA PERUANA

ÁGUILA, Alicia del, *Callejones y mansiones. Espacios de opinión pública y redes sociales y políticas en la Lima del 1900*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, 1997.

ALDRICH JR., Earl M., *The Modern Short Story in Perú*, Madison, Milwaukee and London, The University of Wisconsin Press, 1966.

ARROYO REYES, Carlos, *El incaísmo peruano. El caso de Augusto Aguirre Morales*, Lima, Mosca Azul editores, 1995.

____ *Nuestros años diez. La Asociación Pro-Indigenista, el levantamiento de Rumi Maqui y el Incaísmo modernista*, Buenos Aires, Libros en Red, 2005.

BARRERA, Trinidad, "Perú, tradición y modernidad, vanguardia e indigenismo", *América sin nombre*, n.º 5-6, diciembre de 2004, pp. 31-37.

BASADRE, Jorge, *La multitud, la ciudad y el campo en la historia del Perú (con un colofón sobre el país profundo)*, Lima, Ediciones Treintatrés y Mosca Azul Editores, 1980.

____ *Perú: problema y posibilidad y otros ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992.

BAZÁN, Armanzo, *Antología del cuento peruano*, Santiago de Chile, Zig-Zag S.A., 1942.

BELAÚNDE, Víctor Andrés, *La realidad nacional*, 3ª ed., Lima, [s.n.], [1930], 1964.

- ____ “La historia”, en Francisco José López Alfonso, *Indigenismo y propuestas culturales: Belaúnde, Mariátegui y Basadre*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert y Comisión V Centenario, 1995, pp. 65-73.
- BERNABÉ, Mónica, *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora – Perú, Instituto de Estudios Peruanos, 2006.
- BURGA Manuel y Alberto FLORES GALINDO, *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*, Lima, Rikchay Perú, 1981.
- COELLO, Óscar, *El Perú en su literatura*, Lima, Ediciones El Dorado, 1983.
- CORNEJO POLAR, Antonio, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.
- ____ y Jorge, *Literatura Peruana. Siglo XIV a Siglo XIX*, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar – Latinoamericana Editores, 2000.
- COSTA TOSCANO, Ana María da, “Doña Francisca Gamarra, más conocida como ‘La Mariscala’”, s.p., <<http://www.gloobal.info/iepala/gloobal/fichas/ficha.php?entidad=Textos&id=912&opcion=documento>> [Consulta: 06/05/2015].
- COTLER, Julio, *Clases, Estado y Nación en el Perú*, 3ª ed., Lima, IEP Instituto de Estudios Peruanos, [1978], 2013.
- DÁVILA, Rafael, “Nota introductoria”, en *Cuento peruano contemporáneo*, Lima, Ediciones San Gabriel, 1991.
- DELGADO, Washington, *Historia de la literatura republicana*, Lima, Ediciones Rikchay Perú, 1980.
- ESCOBAR, Alberto, “El cuento peruano”, en *Estudios Americanos*, vol.9, s.f., pp. 289-312.
- ____ *La narración en el Perú*, Lima, Juan Mejía Baca, 1960.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, “España y la cultura hispanoamericana tras el 98”, en Lourdes Royano (ed.), *Fuera del olvido: los escritores hispanoamericanos frente a 1898*, Universidad de Cantabria, Santander, 2000, pp. 11-31.
- ____ “La generación del novecientos y los discursos de identidad”, *América sin nombre*, n.º 13-14, 2009, pp. 87-95.
- GÁLVEZ, José, *Posibilidad de una genuina literatura nacional (El peruanismo literario)*, tesis para optar al grado de Doctor en la Facultad de Filosofía y

Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Casa editora M. Moral, 1915.

____ *Una Lima que se va*, Lima, Eufori3n, 1921.

GARCÍA CALDERÓN, Francisco, *Ideologías*, París, Casa editorial Garnier Hermanos, 1918.

____ “Las democracias de América Latina: ¿son los iberoamericanos de raza latina? y El problema de la unidad”, en José Carlos Rovira (ed.), *Identidad, cultura y literatura*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert y Comisión V Centenario. Generalitat Valenciana, 1992, pp. 145-152.

GARCÍA CALDERON, Ventura, *Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos*, París, Sociedad de Ediciones literarias y artísticas, Librería Paul Ollendorf, 1910.

____ *Nosotros*, 2ª ed., Casa Editorial Garnier Hermanos, París, [1936], 1946.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca, *Comentarios Reales de los Incas*, prólogo, edición y cronología de Aurelio Miró Quesada, t. I, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1976.

GAZZOLO, Ana María, “Lima imaginaria”, *Puente. Ingeniería. Sociedad. Cultura.*, año V, n.º 18, set. 2010, pp. 44-51.

GNUTZMANN, Rita, *Novela y cuento del siglo xx en el Perú*, Murcia, Cuadernos de América sin nombre, n.º 21, 2007.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel, *Páginas libres; Horas de lucha*, prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo, *Retablo de autores peruanos*, Lima, Ediciones Arco Iris, 1990.

GÜNTHER DOERING, Juan y Guillermo LOHMANN Villena, *Lima*, Madrid, Editorial MAPFRE, 1992.

JOLLY HERRERA, Walter, “El Palais Concert”, *Puente. Ingeniería. Sociedad. Cultura*, año VII, n.º 27, dic. 2012, pp. 26-31.

LAUER, Mirko, *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo xx*, Lima, Mosca Azul Editores, 1989,

LOAYZA, Luis, *Sobre el 900*, Lima, Mosca Azul editores, 1990.

- LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *Indigenismo y propuestas culturales: Belaúnde, Mariátegui y Basadre*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert y Comisión V Centenario, 1995.
- ____ "Hablo, señores, de la libertad para todos" (*López Albújar y el indigenismo en Perú*), Murcia, Cuadernos de América sin nombre, nº 17, 2006.
- ____ "Narrativa indigenista y racismo: Ventura García Calderón, Enrique López Albújar y Luis E. Valcárcel", *América sin nombre*, nº 13-14, 2009, pp. 96-104.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Colección Cumbre, [1928], s.f.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana, "Intrusismos fantásticos en el cuento peruano", en Enriqueta Morrillas Ventura, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Ediciones Siruela, 1991, pp. 145-157.
- MATTO DE TURNER, Clorinda, "Francisca Zubiaga de Gamarra", en *Bocetos a lápiz de americanos célebres*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, p. 148; publicación original: Lima, Imprenta Bacigalupi, 1890, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/bocetos-al-lapiz-de-americanos-celebres-tomo-primero--0/html/ff49ed0e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_32_> [Consulta: 06/05/2015]
- MORE, Federico, "De un ensayo acerca de las literaturas del Perú", *Diario de la Marina*, suplemento literario, La Habana, 23 de noviembre de 1924. [Reproducido en Miguel Ángel Rodríguez Rea, *La literatura peruana en debate: 1905-1928*, pp. 99-100].
- NIETO, Luis, *Poesía cuzqueña. Derrotero para una ubicación de la poesía cuzqueña contemporánea*, tomo I, Cuzco, Ediciones Sol y Piedra, 1956.
- NÚÑEZ, Estuardo, *La literatura peruana en el siglo xx (1900-1965)*, México D.F., Editorial Pomarca, 1965.
- OLASCOAGA, José, "La subversión del mundo incaico en el drama *La piedra cansada* de César Vallejo", *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization*, vol. 7.1 & 7.2, Spring & Fall 2007, pp. 36-46.
- ORTEGA, Julio, *La cultura peruana. Experiencia y conciencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- ____ *Crítica de la identidad: la pregunta por el Perú en su literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- OYAGÜE, Lucas, "Federico More o una generación infortunada", *Excelsior*, año 21, n.º 230, ene.-feb. de 1955, pp. 17-18.

- PALMA, Clemente, *Narrativa completa*, 2 vols., edición, prólogo y cronología de Ricardo Sumalavia, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- PALMA, Ricardo, “Los caballeros de la capa”, *Tradiciones peruanas. Segunda serie*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Publicación original: Barcelona, Montaner y Simón, 1893. Tomo I, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-segunda-serie--0/html/ff16c636-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html%20-%20I_3_> [Consulta: 06/05/2015].
- ____ “La casa de Pizarro”, *Tradiciones peruanas. Cuarta serie*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Publicación original: Barcelona, Montaner y Simón, 1893. Tomo II, pp. 234-235, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/tradiciones-peruanas-cuarta-serie--0/html/01559f44-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_23_> [Consulta 06/05/2015]
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl, *Mito, tradición e historia en el Perú*, 2ª ed., Lima, Instituto Porras Barrenechea, [1951], 1969.
- ____ *El sentido tradicional en la literatura peruana*, Lima, Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1969.
- RIVA-AGÜERO, José de la, *Obras completas I. Estudios de literatura peruana. Carácter de la literatura del Perú independiente*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, [1905], 1962.
- ____ “Paisajes peruanos”, en *Realidad nacional*, tomo II, selección y notas de Julio Ortega, Lima, INIDE, 1974, pp. 13-36.
- RODRÍGUEZ REA, Miguel Ángel, *La literatura peruana en debate: 1905-1928*, Lima, Universidad Ricardo Palma. Editorial Universitaria, 2002.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Balance y liquidación del novecientos. ¿Tuvimos maestros en Nuestra América?*, 3ª ed. corregida, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, [1939], 1968.
- ____ “La afirmación cultural después de la guerra”, *La Prensa*, 28 de julio de 1971, pp. 4-5.
- ____ *Panorama de la Literatura del Perú (desde sus orígenes hasta nuestros días)*, Lima, Editorial Milla Batres, 1974.
- ____ *La literatura peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú*, Lima, Editorial Juan Mejía Baca, 1981.
- ____ *La vida del siglo*, compilación, prólogo y notas de Hugo García, cronología y bibliografía de Marlene Polo Miranda, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.

- TAMAYO VARGAS, Augusto, *Apuntes para un estudio de la literatura peruana*, Lima, [D.M.], 1947.
- _____*Literatura peruana*, t. II, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1965.
- TAURO, Alberto, *Elementos de literatura peruana*, Lima, Imprenta Colegio Militar Leoncio Prado, 1969.
- TRISTÁN, Flora, “La ex presidenta de la república”, en *Peregrinaciones de una paria*, t. II, <http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/pereg_paria/contenido.htm> [Consulta: 06/05/2015].
- VALERO, Eva, *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2003.
- _____*“Evocaciones de la Arcadia Colonial en la literatura peruana: de Ricardo Palma a Julio Ramón Ribeyro”*, *América sin nombre*, n.º 5-6, 2004, pp. 230-237.
- _____*“El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la ‘tradición’”*, *Anales de literatura española*, 18, 2005, pp. 351-366.
- _____*“De Micaela Bastidas a Magda Portal: recuperaciones crítico-literarias de las independentistas del Perú”*, *América sin nombre*, n.º 13-14, dic. 2009, pp. 66-74.
- _____*“Independencia y romanticismo en el Perú: tentativa, impostura y derrotero”*, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXVI, 2010, pp. 253-277.
- _____*Eva Valero, “Perspectivas del Romanticismo para una ‘mitología peruana’”*, en José Carlos Rovira y Eva Valero (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 223-235.
- VALLEJO, César, “La vida hispanoamericana. Literatura peruana: la última generación”, *Narrativa y ensayos. Antología*, antología de Alonso Rabí do Carmo, Lima, El Comercio S.A., 2005.
- _____*Poesías completas*, edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban, Madrid, Visor Libros, 2008.
- VASCONCELOS, José, “Lima de los Reyes”, *Viajeros hispanoamericanos (temas continentales)*, compilación, prólogo y bibliografía de Estuardo Núñez, Venezuela, Ayacucho, 1989, pp. 434-447.

- VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel, "Los signos de la ceniza: las primeras lecturas en el Perú del fenómeno de las vanguardias", *Hueso húmero*, n.º 39, 2001, pp. 131-150.
- ZAVALETA, Carlos Eduardo, "Algunos mitos de la narrativa peruana: testimonio personal I", *Cultura*, 10 de mayo de 1992, pp. 27-29.
- ____ "Valdelomar y D'Annunzio", *El gozo de las letras*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, 1997, pp. 33-34.
- ____ "La novela poética peruana en el siglo xx", *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, n.º 31, Lima, 1999, pp. 63-94.

OTRAS OBRAS DE REFERENCIA

- Antología del decadentismo: perversión, neurastenia y anarquía en Francia. 1880-1900*, selección, traducción y prólogo de Claudio Iglesias, Buenos Aires, Caja Negra, 2007.
- Baudelaire, Charles, *Los paraísos artificiales*, Madrid, Valdemar, 2013.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, "Notas sobre lo fantástico (textos de Thèophile Gautier)", en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2001, pp. 107-140.
- BESSIÈRE, Irène, "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza", en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2001, pp. 83-104.
- BONFIGLIO, Florencia, "Religaciones hispano-americanas en torno del 98: los usos de *La Tempestad* en el Modernismo (Darío y Rodó)", *Olivar*, año 11, n.º 14, 2010, pp. 71-91.
- BOOTH, Wayne C., *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus Humanidades, 1986.
- CAMPRA, Rosalba, "Silencios del texto en la literatura fantástica", en Enriqueta Morrillas Ventura, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Ediciones Siruela, 1991, pp. 49-73.
- ____ "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2001, pp. 153-191.
- COLL, Pedro Emilio, "Decadentismo y americanismo", *El castillo de Elsinor*, Caracas, 1901. [En Sonia Mattalía, *Modernidad y Fin de Siglo en*

Hispanoamérica, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, pp. 121-125].

Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica, edición de Dolores Phillipps-López, Madrid, Cátedra, 2003.

DARÍO, Rubén, “El triunfo de Calibán”, *El Tiempo*, Buenos Aires, 20 de mayo 1898. [En Sonia Mattalía, *Modernidad y Fin de Siglo en Hispanoamérica*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, pp.179-182].

____ “El Modernismo”, *España contemporánea*, 1901. [En Sonia Mattalía, *Modernidad y Fin de Siglo en Hispanoamérica*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, pp. 95-98].

____ *Verónica y otros cuentos fantásticos*, prólogo y selección de José Olivio Jiménez, Madrid, Alianza, 1995.

____ “La muerte de la emperatriz de China”, Biblioteca Virtual Universal, <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/157434.pdf>> [Consulta: 12/08/2014]

DE WEESE, Pamela, “La ironía: el arte de la interpretación”, en *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea, Actas X Simposio Internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*, Fundación Luis Goytisolo, El Puerto de Santa María, 2002, pp. 33-42.

DÍAZ BILD, Aída, *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*, Servicio de Publicaciones Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2000.

FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985.

GONZÁLEZ GARCÍA, José Ramón, “La ciudad como supuesto: desarrollo urbano y literatura modernista”, *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n.º 4, 2001, <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/Garcia.html>> [Consulta: 06/05/2015].

GONZÁLEZ PÉREZ Aníbal, “Crónica y cuento en el modernismo”, en Enrique Pupo-Walker (coord.), *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1995, pp.155-171.

HAHN, Oscar, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, México D.F., PREMIA, [1978], 1982.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.

- HINTERHÄUSER, Hans, "Capítulo 2: ciudades muertas", en *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 41-66.
- LEAL, Luis, *Historia del cuento hispanoamericano*, México, Ediciones Andrea, 1971.
- LITVAK, Lily, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- LOZANO, Miguel Ángel, "Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta", en José Carlos Rovira y José Carlos Navarro (eds.), *Actas del I Coloquio Internacional "Literatura y espacio urbano"*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo. Fundación Cutural, 1994, pp. 60-73.
- MARINI-PALMIERI, Enrique, *El modernismo literario hispanoamericano. Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1989.
- MARTÍ, José, *En los Estados Unidos. Escenas norteamericanas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital a partir de *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales. Instituto Cubano del Libro, 1975, pp. 15-500, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/en-los-estados-unidos-escenas-norteamericanas--0/html/>> [Consulta: 06/05/2015].
- _____, "Nuestra América", *El Partido Liberal*, 30 de enero 1891. [En *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, pp. 171-176].
- MARTÍNEZ, Erika, "La crítica del orientalismo en la literatura modernista hispanoamericana", *Darío a Darío: Rubén y el Modernismo en las dos orillas*, A. Esteban (coord.), Granada, Editorial Universidad de Granada, 2007, pp. 489-512.
- MATAIX, Remedios, "Amor y temor de ciudad grande: Notas sobre la poética urbana de José Martí", en José Carlos Rovira (ed.), *Escrituras de ciudad*, Madrid, Palas Atenea Ediciones, 1999, pp. 75-91.
- MATEO DEL PINO, M^a Ángeles, "Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (del siglo XIX al XXI)", *Revista chilena de literatura*, n.º 59, 2001, pp. 13-39.
- MATTALÍA, Sonia, "Estética romántica / estética modernista: contrapuntos de una visión americana", en Ana Pizarro [et. al.], *Pensamiento crítico y crítica de la cultura en Hispanoamérica*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990, pp. 33-81.
- _____, *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.
- MENTON, Seymour, *El cuento hispanoamericano: antología histórico-crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

- MILLARES, Selena, *Prosas hispánicas de vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2013.
- MORA, Gabriela, *El cuento modernista hispanoamericano*, Lima-Berkeley, Latinoamericana editores, 1996.
- MOREIRO, Julián, *Costumbristas de Hispanoamérica. Cuadros, leyendas y tradiciones*, Madrid, Editorial Edaf, 2000.
- MORRILLAS VENTURA, Enriqueta (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Ediciones Siruela, 1991.
- MUÑOZ, Antonio, "Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista", en Enrique Pupo-Walker (dir.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 50-63.
- NERVO, Amado, "El Modernismo", *La cuna de América*, n.º 45, 10 de noviembre 1907. [En Sonia Mattalía, *Modernidad y Fin de Siglo en Hispanoamérica*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, pp. 139-141].
- OLIVIO, José y Antonio R. DE LA CAMPA, *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1976.
- _____ y Carlos Javier MORALES, *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- OVIDO, José Miguel, *Antología crítica del cuento hispanoamericano: del romanticismo al criollismo (1830-1920)*, Madrid, Alianza, 1989.
- PEDRAZA, Felipe, *Manual de literatura hispanoamericana III. Modernismo*, Pamplona, Cénlit Ediciones, 1998.
- POE, Edgar Allan, *Selected Tales*, Penguin Books, London, 1994.
- POE, Karen, *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2010, pp. 71-77.
- PUPU-WALKER, Enrique, "Prólogo: notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano", en Enrique Pupo-Walker (dir.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 9-21.
- _____ *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1995.
- RAMA, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas/Barcelona, Alfadil Ediciones, C.A., 1985.
- _____ *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.

- RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- REISZ, Susana, "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales", en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2001, pp. 193-221.
- ROAS, David, "La amenaza de lo fantástico", en *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2001.
- RODÓ, José Enrique, *Ariel*, 5ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, [1900], 1975.
- ROMERO, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1976.
- ROVIRA, José Carlos, "Sobre recuperaciones del pasado e identidad cultural hispanoamericana", en Ana Pizarro (ed.), *Pensamiento crítico y crítica de la cultura en Hispanoamérica*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990, pp. 119-148.
- ____ (ed.), *Identidad, cultura y literatura*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert y Comisión V Centenario. Generalitat Valenciana, 1992.
- ____ y José Carlos NAVARRO (eds.), *Actas del I Coloquio Internacional "Literatura y espacio urbano"*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo. Fundación Cultural, 1994.
- ____ *Entre dos culturas. Voces de identidad hispanoamericana*, Universidad de Alicante, Alicante 1995.
- ____ (ed.), *Escrituras de ciudad*, Madrid, Palas Atenea Ediciones, 1999.
- ____ *Ciudad y literatura en América Latina*, Madrid, Editorial Síntesis, 2005.
- ____ "Proceso de la literatura peruana", *América sin nombre*, n.º 13-14, diciembre de 2009, pp. 9-16.
- SÁINZ DE MEDRANO, Luis, "Cien años de literatura fantástica", en Enriqueta Morrilas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Ediciones Siruela, 1991, pp. 17-25.
- SALVADOR, Álvaro, *El impuro amor de las ciudades (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*, Madrid, Visor Libros, 2006.
- SHU-YING CHANG, Luisa, "Lejanía y fantasía: China en la literatura modernista hispanoamericana", *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York, 16-21 de junio de 2001. Coord. por I. Lerner, R. Nival, A. Alonso, vol. 4, 2004, pp. 1-14.

TINAJERO, Araceli, *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2003.

TODOROV, Tzvetan, "Lo extraño y lo maravilloso", en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2001, pp. 65-81.

VALENZUELA GARCÉS, Jorge, *Literatura hispanoamericanaB*, Lima, UNMSM, 2009.

VALERO, Eva, *Rafael Altamira y la "reconquista espiritual" de América*, Murcia, Cuadernos de *América sin nombre*, n.º 8, 2003.

VILLAR DÉGANO, Juan F., "Ciudades malditas y transgresión", *Revista de Filología Románica*, anejo VI, 2008, pp. 59-71.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

SUMMARY

Abraham Valdelomar's life was short (1888-1919), but he lived during one of the most complex and fascinating periods in the cultural history of Latin America. The end of the nineteenth century had brought about significant and drastic changes for Latin American countries; the continent had become, for the first time, part of the capitalist apparatus of the Western world. After the Spanish-American wars of Independence, and after two thirds of the century marked by strong political upheavals, the new Latin American states sprang up in the international scene. The long promises of El Dorado and America as Paradise came into being due to the vast amount of primary resources the continent had to offer for the new industrial era. Thanks to these rich resources, the new nations would find a significant – although still economically dependent– place in the international scene. As a consequence of this boom, a new social class –the bourgeoisie–was born in Latin America. Its members, obsessed with progress, gradually took the place of the traditional aristocracy, seeking to modernize the national life at all its levels. During these years, the huge Latin-American metropolis were formed. These cities developed, in a very short period of time, urban infrastructures and incorporated innovations such as tramways, trains, or the electric light. At the same time, they welcomed the immigration of thousands of European and North American investors, and saw the proliferation of boutiques that brought to the cities the latest European fashion designs.

In the literary field, the fight for Independence and the later efforts to shape the identity of the new countries gave way to a patriotic and educational literature. During the colonial period, the Latin American writers had mirrored the Spanish authors; however, the newly born nations saw in literature a tool that would help

to establish the common cultural foundations of their identity. The arrival of modernity and the decline of the Spanish empire, especially evident after the loss of Cuba and the Philippines in 1898, allowed Latin America to confirm its cultural independence from Spain and, for the first time, it was even with the cultural European movements of the period.

Nevertheless, the men and women of letters also confronted some challenges. In this new era of progress and bourgeois positivism, the cultural values were no longer financed by the state. For this reason, Latin American writers were not only forced to renovate their meter and their style, they also had to modernize their own way of being in the world. Information became a central and essential tool in the promotion of the arts in the different Latin American metropolis, which were rapidly growing and were being reconfigured from a material and human perspective. There was an unusual boom in the publication of periodicals of all types, from financial journals to women's magazines. A large amount of authors from the period saw a new opportunity to develop new forms of writing in these type of publications, trying to find their place in the emerging societies.

Peru saw this modernizing period interrupted by the War in the Pacific (1879-1883). The conflict had terrible consequences and it stopped the economic development of the country. After the war, the army took control of the government. The population gradually became dissatisfied with this situation, which ended with the outbreak of the Peruvian civil war in 1894. As a consequence, Peru remained behind the rest of the continent, overwhelmed by its own internal problems. By the time the country gained some political stability, the years of the modernist boom were over and the writers found themselves in a "cultural no man's land". In this context, some intellectuals that form the so-called "generación del novecientos" emerged. These were more concerned with the historical, sociological and political situation of the country than with literature. Authors such as José de la Riva-Agüero or Francisco García Calderón made an effort to diagnose the problems of the country and tried to figure out the reasons why the country had yielded to Chile. At the same time, they tried to propose solutions and open new ways for the national development.

These authors were not under the influence of the French decadentism and symbolism that had shaped the cultural horizon of most Latin American authors of the period. On the contrary, their immediate preoccupations were much more prosaic. Ventura García Calderón included in *Nosotros* (1936) the following authors as representative of the “generación del novecientos”: Francisco García Calderón, Ventura García Calderón, Víctor Andrés Belaúnde, José Gálvez, Luis Fernán Cisneros, Jorge Prado, Carlos Arana Santamaría, Ernesto de la Jara, Felipe Barreda Laos, Rafael Belaúnde, Daniel Olaechea, Carlos Zavala Loayza, Pedro Irigoyen, Luis Miró Quesada, Oscar Miró Quesada and Guillermo Salinas.

Abraham Valdelomar was a contemporary of these intellectuals and, for this reason, we should place his work in this context. However, his attitude was very different to that of his counterparts. Valdelomar did not belong, like Riva-Agüero or the García Calderón brothers, to a well-off family of the Creolean Peruvian elite. On the contrary, Valdelomar had been born in Ica, and his family, of African origin, belonged to the low-middle class. When the author was still very young, the family had moved to Pisco, where his father worked as a customs officer in the harbor. Valdelomar arrived in Lima in 1900 and that same year enrolled in Nuestra Señora de Guadalupe school. During these years, as I have already explained, the city was experimenting drastic social changes and it started to offer upward mobility to young men like him, members of the low-middle classes who lacked any resources beyond their own hard-work.

Valdelomar is a special and pioneer character in Peru due to the way how he resolved his own social and economic situation. As he could not shelter under a famous name, he awarded himself an aristocratic title: Count of Lemos. This title brought along a pompous and extravagant behavior, in the fashion of many European authors such as Oscar Wilde, with the purpose of turning himself into a notable character among the inhabitants of Lima. On the other hand, as he did not come from a well-off family that could send him to complete the –almost compulsory in those years– European “Grand Tour” and to study in Europe, Valdelomar enrolled as a member of the Democratic Party in the political list of Guillermo Billinghurst. During the months that the campaign lasted, he founded and directed the Club Universitario Billinghurstista, established some connections

with other provincial students and with workers associations, and delivered conferences and political rallies. All this allowed him to become the second secretary of the Peruvian legation in Rome once Billinghamurst became president. Thus, he could finally travel to Europe.

Furthermore, in a period of a journalistic boom, Valdelomar saw the importance of having a reading public, especially in the case of someone like him, who did not have any means or family name to fund the publication of his work. Valdelomar made sure that he was seen and known and he wanted people to speak about him. This guaranteed that his publications in the written press would be read and that his individual name as an author of repute would bring him the opportunity of publishing volumes with his works.

But his attitude was not only a mere histrionic pose. His eccentricities and his irreverence were not only a way of becoming well-known, they were also the pedestal from which he could outline his ideas. In addition to his literary works, the young man from Ica, known as the Count of Lemos, published a vast amount of articles where he criticized numerous aspects of the Peruvian society and attacked, without any circumlocution, the Peruvian bourgeoisie and aristocracy of Lima, the militarism that often usurped the civilian power, and all in all, the conservative attitudes that, protected under the traditional forms, tried to keep the monopoly of the country's fate. His articles were eagerly read by his contemporaries, especially among the popular classes, and the curious image of a populist count gained him many followers and allowed him to become an influential figure.

Valdelomar was the most well-known and influential voice among the intellectuals in Lima in his period. He infuriated those that he wanted to offend and at the same time he seduced many others. Jirón de la Unión, where you could find the café and emblematic building of Palais Concert, and the facilities of *La Prensa* journal, became the emblematic center of operations of a great number of young men. These were mostly provincial intellectuals who had arrived in the capital and, just like Valdelomar, had found in the press a means of living. The productive relationships established among these young writers, with Valdelomar as its leader, gave way to the birth of *Colónida* magazine. Only four issues of this

magazine were published in 1916, but it meant a drastic and fundamental change in the intellectual Peruvian horizon of the time.

Among these young intellectuals, the closest to Valdelomar were Federico More, Pablo Abril y de Vivero, Hernán C. Bellido, Antonio G. Garland, Albredo González Prada and Alberto Ulloa Sotomayor. Moreover, these eight authors published in 1916 the collective volume of poetry called *Las voces múltiples*. Many intellectuals gathered around them, because they somehow shared the new proposals and ideas offered by *Colónida*. In this group we can find some members of the previous generation, such as Augusto Aguirre Morales, Enrique Bustamante y Ballivián, César Falcón, Ladislao Meza or Ezequiel Balarezo; others like José Carlos Mariátegui, Alejandro Ureta, Luis Emilio León, or Percy Gibson. Being still very young, César Vallejo and Luis Alberto Sánchez would join them later on.

Colónida became much more than another publication of the many published in those years. It was the media that gathered the young and protesting voices. The magazine promoted and reclaimed authors, such as José María Eguren, who had been traditionally left out of the literary national canon by traditional criticism. Simultaneously, it provided a space where those voices that came from the provinces, far from the traditional literature of Lima, could publish for the first time. Although *Colónida* did not develop in the political field (this would be achieved later on, with members of the generation of José Carlos Mariátegui and Luis Alberto Sánchez), it was not only a mere cultural initiative; it shaped the state of spirit of a generation and the verification of a new direction in the national literary panorama.

Later criticism has often insisted on talking about generations, confronting the members of the “generación del novecientos”, with Riva-Agüero as their leader, to the “colónidas”, gathered around Valdelomar and his magazine. We cannot talk here about generations, because these were a series of writers born around the same years. Valdelomar, for instance, was only three years younger than Riva-Agüero. This artificial chronological opposition is more likely due to the fact that younger authors like José Carlos Mariátegui or Cesar Vallejo sided during their youth with the “colónidas” and took up the torch, showing a clear opposition to the members of the “generación del novecientos”. This circumstance has caused critics

to insist on defending that the members of this generation and the “colónidas” had a confronted attitude. It is true that both presented different attitudes about Peruvian literature, as well as about the country’s present and future. However, if we read these authors in depth, we can discover some concomitances, more than we could imagine at first sight, as well as an essential preoccupation about the national life in Peru.

From the death of Valdelomar until the 1960s, not many critical studies have focused on the study of his literature. As a matter of fact, throughout the twentieth century, many critics have spoken about him but few have written in depth about his work. Most voices have stressed the heterogeneous and incoherent nature of his work as the result of his exuberant personality, and they also stress that his work was truncated by his early death. However, this doctoral dissertation questions many of these assumptions. The fact that the complete work of an author is varied, even unfocused, and was still in progress at the time of his death, does not necessarily imply that we are talking about an incoherent work. The objective of this dissertation is precisely that of repairing this circumstance, which can be key to a rereading of the work of Valdelomar. It is undeniable that the writings of this author are heterogeneous and varied, but this does not mean that there is no coherent or guiding line in his work.

Considering these premises, this study establishes a new starting point from which we can construct a new analysis of the literature written by Abraham Valdelomar. We can talk about a unifying thread in the work of this author: regardless of the theme explored in any particular text, we always find a link to any situation or circumstance of the Peruvian cultural context of his time. Peru and its inhabitants are constantly present in the complete works of Valdelomar. Thus, his literature continuously moves towards an attempt to define the Peruvian cultural identity which was what many other Latin American authors were doing in those years.

Valdelomar’s production encompasses a wide volume of texts from practically all literary genres. He wrote narrative, theatre, poetry, essays, chronicles, columns and articles, poetic prose and a large number of hybrid texts difficult to classify, such as the “neuronas” or the “diálogos máximos”. This

dissertation focuses only on his narrative production for several reasons. First of all, his role as short story writer is the most representative and celebrated. It is in his story writing that his prose is more balanced and acquires the highest literary quality. But, above all, this is the genre that best shows the wide variety of themes that Valdelomar considered. Therefore, this allows us to appreciate that the themes considered in his fiction are a literary copy of a series of political, social and cultural preoccupations that he also discusses in his non-fictional texts. As a matter of fact, this study often includes as its object of study hybrid compositions, half way between the column and the story, the essay and the novel, the historic study and the short story, when these, considered from its narrative point of view can help us better understand the work of Valdelomar. Throughout the analysis of his work, I shall also refer to articles, conferences, essays, letters, and poems, because all these materials conform a body that complements his narrative and lead us to understand the whole of the work of the author.

For this reason, the selected corpus of texts under study in this dissertation are: the “cuentos exóticos” (“El palacio de hielo” y “La virgen de cera”, both written in 1910); the “cuentos yanquis” (“El círculo de la muerte”, written in 1910 and “Tres senas; dos ases”, probably written around 1910, although it was not published until 1915); “El beso de Evans: cuento cinematográfico” (1910); the “cuentos incaicos” (“Los hermanos Ayar”, “El alma de la quena”, “El alfarero”, “El pastor y el rebaño de nieve”, “Chaymanta Huayñuy”, “Los ojos de los reyes”, “El cantor errante”, “El camino hacia el Sol”), that Valdelomar started to write around 1910, although some were published in the press between 1915 and 1917 and others were published in a posthumous edition called *Los hijos del Sol* (1921); the only two novels written by the autor, *La ciudad muerta* and *La ciudad de los típicos*, published in 1911; the narration “El Palacio de los visorreyes” (1911) from which we only keep a few fragments and a later chronicle based on this text, “El Palacio de Pizarro”, published in 1916; the “cuentos criollos”, (“El vuelo de los cóndores”, “Los ojos de Judas”, “El buque negro”, “La paraca”, “Hebaristo, el sauce que murió de amor” and “El Caballero Carmelo”), published between 1914 and 1917; the “cuentos chinos” (“Las vísceras del superior”, “El hediondo pozo siniestro o sea La historia del Gran Consejo de Siké”, “El peligro sentimental o sea La causa de la

ruina de Siké”, “Los chin-fu-ton o sea La historia de los hambrientos desalmados” and “Wong-fau-sang o sea La torva enfermedad tenebrosa”), written in 1915; “Los amores de Pizarro”, also from 1915; the fictionalized biography *La Mariscala* (1915); “La tragedia en una redoma: cuento simiesco” (1915); two series of articles put together in “La ciudad sentimental” and “La ciudad interesante y fantástica” (published between 1915 and 1917); the unfinished short story “Historia de una vida documentada y trunca” (some fragments of this short story were published in different periodicals between 1915 and 1916); “Finis desolatrix veritae” (1916); the chronicle “El sueño de San Martín”, published in 1917; “Mi amigo tenía frío y yo tenía un abrigo cáscara de nuez” (1917), the Creolean novella “Yerbasanta” (published in 1918); and “El Hipocampo de oro”, which was partially published in 1919.

As we can observe, the narrative works of Valdelomar alone conform a vast number of texts. Some of them are incomplete nowadays, many of them have been dispersed, spread in different publications for many years, and several of them have different versions and corrections. Nevertheless, we can detect similarities among many of the short stories, which has led critics to establish a series of thematic groups. Valdelomar gave on several occasions a particular subtitle to his texts, such as “cuento yanqui”, “cuento chino” or “cuento criollo”, thus establishing the content that many of the short stories had in common. Yet, critics have suggested several classifications. This dissertation especially follows the classification suggested by Ricardo Silva-Santisteban in his edition of Abraham Valdelomar’s *Obras completas*. The critic establishes the following groups: “cuentos exóticos”, “novelas cortas”, “cuentos criollos”, “cuento cinematográfico”, “cuentos yanquis”, “cuentos chinos”, “cuentos humorísticos”, “Los hijos del Sol”, “cuentos fantásticos”, “crónicas y narraciones históricas” and *La Mariscala*. He includes under each of these labels the above mentioned short stories. In this study I mostly reproduce this classification but I consider other editions as well.

Notwithstanding, this dissertation does not study the short stories from a pre-established classification; on the contrary, it unravels the common thematic lines of Valdelomar’s work. Thus, I use previous classifications such as the one established by Silva-Santisteban when these are relevant for the object of the

dissertation, but I disregard them (or change the categorization of the text under consideration) when needed, that is, when the content of the text goes beyond these classifications. This study is structured from a thematic point of view, and each chapter deals with one or several short stories with a common feature: Valdelomar's response to any of the ideological, cultural, social or political questions of his time.

The first chapter discusses some general questions that will help develop the later analysis of Valdelomar's texts. On the one hand, it provides a general overview of the historical and cultural context of the late nineteenth century in Latin America, paying special attention to Peru. I shall particularly focus on the birth of modernism, the transformation of the role of the artist in society and how Peru dealt with these aspects after the conflicts of the war against Chile and the Peruvian civil war. This is a brief and general explanation of the historical context, because each of the chapters that follow the first one outlines the ideological debate and cultural context under which each short story was written. The introduction to each of the chapters pays attention to Valdelomar's contemporaries, and to himself, when these articulate their opinion about particular questions. Thus, we can elucidate to what extent and by what means the author gave an answer in his literature to the specific problems of his time.

The second half of the first chapter focuses on the life of the author, with special attention to some aspects about his particular personality. It pays attention to the foundation of *Colónida* in 1916, as well as to Valdelomar's later tours around the provinces. *Colónida* and the conferences he delivered in the different Peruvian regions do not only shed light on Valdelomar's personality, but they also constitute a breaking point from certain social canons. This was a first step towards recognizing the complex aspects and traditions that compose the Peruvian cultural identity.

From the second chapter on, I analyze each of the thematic lines present in Valdelomar's work. The second chapter deals with the first of these aspects, focusing on the "cuentos exóticos", two brief and very early narratives entitled "El palacio de hielo" and "La virgen de cera", written in 1910, where we can see how Valdelomar was imbued with the culture of modernism and decadentism in the

European fashion. Notwithstanding, Valdelomar incorporates during this period strategies from fantasy literature that will be constantly present in his later narrative as well. This is the main reason why these short stories are a relevant element of discussion: although their literary quality is not very remarkable, they give us the key to move towards a more complete understanding of the work of Valdelomar.

The third chapter takes an urban perspective and analyzes the only two novels written by Valdelomar, *La ciudad muerta* and *La ciudad de los típicos* (1910-1911), two texts that traditional criticism has considered to be imbued with decadentism. In this chapter we discuss how these two novels show a deeper complexity. They portray an image of Lima that answers to one of the great conflicts of Latin American societies at the beginning of the twentieth century: the vertiginous development of the cities and the conflicts that emerged out of this rapid and uneven modernization. The analysis of these two novels is complemented with the study of two series of articles, “La ciudad sentimental” (that includes the articles “La dama del violonchelo”, “Las huerfanitas”, “Un cuento, un perro y un asalto”, “El nacimiento” and “El alma de los niños”) and “La ciudad interesante y fantástica” (including “Sicología del cerdo agonizante”, “Algo de todo. Fragmento de una carta sobre el carnaval”, “El estómago de la ciudad de los reyes”, “Las doce del día en Lima”, “Una hora entre animales”, “La casa de los libros”, “Visita al Palacio del Virrey Amat. Los amores de la Perricholi”, “Barranco, el balneario chic”, “Ensayo sobre la sicología del gallinazo”, “La triste poesía de la miseria”, and “La ciudad interesante y fantástica”). This chapter also considers one of the incomplete short stories “Historia de una vida documentada y trunca”. In it we see a much more critical approach towards the metropolis, linking it to the satirical costumbrismo of the nineteenth century, which in this case acquires a new dimension, because it is fictionalized and endowed with a much clear aesthetic identity, a literary strategy that Valdelomar learned from the modernists.

In chapter four we abandon the urban development and we move towards the discussion of Valdelomar’s attitude in relation to the political conflict of his time, both in the national and the international sphere. In “cuentos yanquis” (“El círculo de la muerte” and “Tres senas; dos ases”), Valdelomar satirizes the North

American way of life, following the path initiated a few years before by some modernist authors in works as emblematic as *Ariel* (1900) by José Enrique Rodó or “El triunfo de Calibán” (1898) by Rubén Darío. In the “cuentos yanquis” we see Valdelomar’s attitude towards the dangers of an American intervention in Peru. He presents these perils under a humorous perspective, portraying the yank as an ambitious dehumanized character in his quest for material wealth. Together with the “cuentos yanquis”, the “cuentos chinos” (“Las vísceras del superior”, “El hediondo pozo siniestro o sea La historia del Gran Consejo de Siké”, “El peligro sentimental o sea La causa de la ruina de Siké”, “Los chin-fu-ton o sea la historia de los hambrientos desalmados” and “Whong-fau-sang o sea la torva enfermedad tenebrosa”), move away from this perspective and look at the interior of Peru, as they constitute a satirical allegory, full of bitterness and grief, where Valdelomar takes sides and opposes the coup d’état instigated by colonel Oscar R. Benavides against the government of Guillermo Billinghurst in 1914. The coup brought about the fall of the Democratic government that Valdelomar had supported.

Chapter five focuses on one of the most problematic aspects of the Peruvian cultural identity for the intellectuals of his time: the question of the national past. During this period, intellectuals proposed several opposing solutions to this problem that moved from the most old-fashioned Hispanism defended by authors such as Riva-Agüero, to approaches like the one suggested by Manuel González Prada in line with the future pro-Indian approach. In this context, we will see how Valdelomar revisits in his works the past of Peru. He focuses on the Incan empire in the “cuentos incaicos”, published in the volume of *Los hijos del Sol* (1921) that includes the short stories “Los hermanos Ayar”, “El alma de la quena”, “El alfarero (Sañu Camayok)”, “El pastor y el rebaño de nieve”, “Chaymanta Huayñuy”, “Los ojos de los reyes”, “El cantor errante” and “El camino hacia el Sol”. The “cuentos incaicos” reevaluate the pre-Columbian cultural heritage and show the author’s effort to expand the concept of what constituted the history of Peru. There is no room for the contemporary indigenous in his works, nevertheless these stories contributed to raise awareness about the cultural richness of the foundations of the Peruvian nation, as well as to remind the country that it should widen its horizons and look at a part of its past that had remained forgotten. The works in

which he examines the Spanish conquest and the Emancipation period focus on key historical figures, such as Francisco Pizarro, who is the main character of “El palacio de los visorreyes”, “El palacio de Pizarro” and “Los amores de Pizarro”; José de San Martín, discussed in “El sueño de San Martín” o Francisca Zubiaga de Gamarra, who is the main character of the fictionalized novel *La Mariscal*, to name a few.

And from the past we go back to the present, not to the political or urban present, but to the most-intimate present, linked to the author’s personal life. In “cuentos criollos” (“El Caballero Carmelo”, “El vuelo de los cóndores”, “Los ojos de Judas”, “El buque negro”, “Yerba santa”, “La paraca” and “Hebaristo, el sauce que murió de amor”), together with the novella “Yerbasanta”, analyzed in chapter six, we find a nostalgic Abraham Valdelomar, who fondly revisits his childhood in the small coastal village of Pisco. With these stories, the provincial aspect of Peru comes into being for the first time in Peruvian literature, what constitutes at the same time a response given by the author towards one of the pressing problems for the cultural identity of the country: the centralism of Lima and the marginalization suffered by the provinces. Valdelomar and the “colónidas” constantly vindicated the provinces and made an effort to end the scheme that subordinated the provinces to the commands of Lima. The “cuentos criollos” are the literary representation of this attitude and the narrative peak of the author.

The last chapter focuses on five texts that are not easy to classify, “El beso de Evans”, “La tragedia en una redoma”, “Mi amigo tenía frío y yo tenía un abrigo cáscara de nuez”, “El Hipocampo de oro” and “Finis desolatrix veritae”. They are short stories that move away from social questions or ideological debates and question universal moral concerns such as love, death, or betrayal. These stories form deeply experimental moments in the work of Valdelomar; they are daring and strange and in my analysis I link them to the emerging avant-garde innovations of the time. They give evidence of the author’s constant interest and attention towards the literary innovations that took place around him, both in the national and in the international panorama.

The urban and provincial life, the social changes, the rampant modernization and the Peruvian political instability mark the narrative of an author that has been

labelled as decadent and indifferent to the reality of the society he lived in. However, it is evident that he had a watchful and reflective attitude towards the problems of Peru in his time. Moreover, these are directly related to the thematic lines that we have identified in his narrative.

If the content of his works shows a thematic coherence, from the formal perspective we can also observe Valdelomar's effort to assimilate the contemporary literary movements. As a consequence, he uses certain stylistic strategies such as the exquisiteness and neatness learned from the Latin American modernist school, the incorporation of fantasy or the use of humorous satire. The thematic approach of this dissertation also allows us to appreciate the existence of a formal coherence in the narrative of Valdelomar. Thus, we can conclude that his narrative puts together several thematic lines that reflect, in a fictional or fictionalized world, the changes and transformations of Peru and these converge towards a global representation of life in the country.

This dissertation has allowed us to study the narrative work of an author that aimed at assimilating the contemporary literary movements that followed the path of the cultural modernization already suggested in the nineteenth century by González Prada. Several literary strategies emerge out of this assimilation and these blend with different themes and topics as an answer to certain social, cultural, political or historical aspects of the national reality. The previous pages have corroborated that the author's approach towards several questions is innovative and original. The narrative work under study reveals new formulations of what Peru was, had been and could become.

Each thematic categorization allows us to focus on a particular aspect of the development of the nation that is reconsidered by a young provincial man whose presence in the intellectual panorama of Lima at the time was rather unusual. From his new place in the society of the period, his reflection about Peru is linked with the attention to the emerging literary narratives of those years. As a result, his original narrative finds a place in the literary tradition of Peru. Valdelomar thus creates a varied and heterogeneous –but not incoherent– work, worthy of a complexity and deepness that have been traditionally overlooked. An unusual and original creation that brings together an essential contribution to the cultural

debate of his time. At the same time, it becomes a touchstone, as it inaugurates a new form of understanding not only the country, but also –and above all– a new form of expressing Peru in the Peruvian literature of the twentieth century.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

RESUMEN

La breve existencia de Abraham Valdelomar (1888-1919) se desarrolló en un periodo complejo para la historia cultural hispanoamericana. El fin de siglo había sido un momento de cambios bruscos y significativos para Latinoamérica que, por primera vez, entraba a formar parte del engranaje capitalista del mundo occidental. Tras las guerras de Emancipación, y después de tres cuartos de siglo caracterizados por las convulsiones políticas, los nuevos estados latinoamericanos emergían en el panorama internacional. Las antiguas promesas de El Dorado y el Paraíso terrenal se materializaban ahora en la abundancia de materias primas fundamentales para la nueva era industrial, y esto implicaba que, aunque de forma dependiente, las nuevas naciones encontraban su lugar en el sistema económico de Occidente. Todo ello derivó en la emergencia de una incipiente clase burguesa que, obsesionada con el progreso, desplazaba cada vez más a la aristocracia tradicional y buscaba modernizar la vida nacional a todos los niveles. Son los años de crecimiento masivo de las grandes capitales latinoamericanas, que asistieron en muy pocos años al desarrollo de las infraestructuras urbanas: innovaciones como tranvías, trenes, el alumbrado eléctrico o el cinematógrafo, a los que se sumaban la creciente inmigración de inversores europeos y norteamericanos, o la proliferación de boutiques con las últimas modas europeas.

En lo que atañe a la literatura, si durante el periodo colonial las letras americanas habían sido en gran medida reflejo de las españolas, las luchas de Independencia y los esfuerzos posteriores por configurar los nuevos países habían

dado lugar a una literatura con finalidad patriótica y educativa, puesta al servicio de la voluntad común por establecer las bases culturales de las naciones recién nacidas. Ahora, con la entrada en la modernidad y la decadencia, acentuada tras la derrota del 98, en que se había sumido España, América Latina confirmaba su independencia cultural y, por primera vez, estaba a la par con las corrientes culturales europeas del momento.

Sin embargo, los literatos hubieron de afrontar también algunos retos. En la nueva era del progreso y el positivismo burgués los valores culturales ya no eran financiados por los estados, y los escritores no solo renovaron su métrica y sus vocablos: los modernistas tuvieron que modernizar su propia forma de estar en el mundo. En las urbes latinoamericanas, que crecían a marchas forzadas y que asistían a una reconfiguración no sólo material sino también humana, adquirió nuevas dimensiones la importancia de la información. Ecllosionaron las publicaciones periódicas; desde diarios económicos hasta revistas para señoritas, la prensa asistió a un florecimiento inusitado. Fue ahí precisamente, en un nuevo espacio abierto a una nueva escritura, donde los autores trataron de encontrar su lugar en el seno de las nuevas sociedades.

En Perú, sin embargo, este proceso modernizador se vio interrumpido por la Guerra del Pacífico (1879-1883), cuyas nefastas consecuencias detuvieron el desarrollo económico del país. Tras la guerra, el ejército tomó el control del gobierno, y el descontento de la población se fue acrecentando hasta que en 1894 estalló la guerra civil. Por tanto, Perú permanecía a la zaga del resto del continente, abrumado por los problemas interiores. Para cuando se alcanzó cierta estabilidad, habían pasado ya los años de eclosión modernista –pensemos que *Prosas Profanas* de Rubén Darío se publicó en 1896– y los escritores se encontraron en una suerte de “tierra de nadie cultural”. En este contexto, surgieron algunos intelectuales que conforman la llamada generación del novecientos, cuyas preocupaciones fueron históricas, sociológicas y políticas, mucho más que literarias. Autores como José de la Riva-Agüero o Francisco García Calderón pusieron sus esfuerzos al servicio del diagnóstico de los problemas del Perú, trataron de dilucidar las causas que habían conducido al país a sucumbir estrepitosamente ante Chile, y se esforzaron por proponer soluciones y abrir nuevos caminos para el desarrollo nacional. El

decadentismo y el simbolismo francés, que habían constituido el horizonte cultural de la mayoría de intelectuales hispanoamericanos de la época, quedaban lejos de la sensibilidad de estos autores, cuyas preocupaciones inmediatas tenían inevitablemente un carácter mucho más prosaico. Entre la nómina de autores que componían la generación del novecientos peruana, Ventura García Calderón situaba, en su libro *Nosotros* de 1936, a los siguientes autores: Francisco García Calderón, Ventura García Calderón, Víctor Andrés Belaúnde, José Gálvez, Luis Fernán Cisneros, Jorge Prado, Carlos Arana Santamaría, Ernesto de la Jara, Felipe Barreda Laos, Rafael Belaúnde, Daniel Olaechea, Carlos Zavala Loayza, Pedro Irigoyen, Luis Miró Quesada, Oscar Miró Quesada y Guillermo Salinas.

En este contexto hemos de situar la obra de Abraham Valdelomar. Contemporáneo de los intelectuales del novecientos, nuestro autor representó una actitud diferente. Valdelomar no pertenecía, como Riva-Agüero o los hermanos García Calderón, a una familia acomodada de la elite criolla peruana. Al contrario, Valdelomar había nacido en Ica y su familia, de ascendencia africana, era de clase media baja y cuando el autor era todavía muy joven se había trasladado al pequeño pueblo costero de Pisco, perteneciente al Departamento de Ica, donde su padre ejercía de empleado de aduana en el puerto. Valdelomar llegó a Lima en 1900, año en que se inscribió en el colegio Nuestra Señora de Guadalupe. Por estos años, la ciudad experimentaba grandes cambios sociales, y empezaba a ofrecer posibilidades de ascenso profesional a jóvenes como él, sin demasiados recursos más allá de su talento y trabajo.

Lo que hace de Valdelomar una personalidad especial es la forma en que supo resolver, de manera pionera en Perú, su situación social y económica. Puesto que no podía ampararse en un apellido conocido, se otorgó a sí mismo el título de Conde de Lemos, y asumió una conducta pomposa y extravagante, al estilo de autores europeos como Oscar Wilde, destinada a hacerse notar entre la multitud limeña. Por otro lado, puesto que no procedía de una familia pudiente que pudiera permitirse enviarlo a estudiar a Europa, viaje que por aquellos años era casi obligado en la formación de los jóvenes intelectuales latinoamericanos, Valdelomar se enroló en la candidatura política de Guillermo Billinghurst por el Partido Demócrata. Durante los meses de la campaña fundó y dirigió el Club Universitario

Billinghamurista, estableció contacto con otros estudiantes provincianos y asociaciones de obreros y artesanos, dio conferencias y mítines políticos. Todo ello, le permitió, una vez asumida la presidencia por Billinghamurst, ser nombrado segundo secretario de la legación peruana en Roma, y por tanto, le permitió viajar a Europa.

Además, en una época en que, como hemos visto, el periodismo eclosionaba con fuerza, Valdelomar supo atisbar la importancia de tener un público lector, sobre todo para alguien como él, que no contaba con la fortuna ni el nombre familiar para financiar la publicación de sus obras. Valdelomar se aseguró de ser conocido, visto y oído y eso le garantizó que sus colaboraciones en prensa fuesen también leídas y su nombre individual, como autor de prestigio, le brindara después la oportunidad de publicar volúmenes con sus obras.

Pero no todo se redujo a una mera pose histriónica. Sus locuras e irreverencias no eran tan solo una forma de hacerse ver y escuchar, eran en realidad el podio desde el cual poder enunciar sus ideas. El joven iqueño que se hacía llamar Conde publicó, además de piezas literarias, una ingente cantidad de artículos donde criticaba numerosos aspectos de la actualidad peruana y arremetía sin ambages contra la burguesía y aristocracia limeñas, el militarismo cuando este usurpaba el poder civil; y en definitiva, las actitudes conservadoras que, amparadas en las formas tradicionales, trataban de mantener el monopolio de los destinos del país. Sus artículos fueron leídos con avidez por sus contemporáneos, especialmente por las capas populares, y la curiosa estampa del Conde populista le granjeó adeptos y le permitió crear escuela.

Valdelomar fue, en su época, la voz más conocida y escuchada de la intelectualidad limeña, pues supo soliviantar los ánimos de aquellos a quienes quería ofender y camelar a muchos otros. El Jirón de la Unión, en el que se situaban la confitería del céntrico y emblemático edificio del Palais Concert, junto con las instalaciones del diario *La Prensa*, se convirtió en el centro de operaciones de un gran número de jóvenes, la mayoría intelectuales provincianos recién llegados a la capital que, como Valdelomar, habían encontrado su medio de subsistencia en la prensa. Las fructíferas relaciones que se establecieron entre estos jóvenes escritores, con Valdelomar a la cabeza, dieron lugar al surgimiento de la revista

Colónida, de la que solo fueron publicados cuatro números en 1916, pero que supuso un vuelco fundamental en el horizonte intelectual peruano de aquel tiempo.

De entre todos estos jóvenes intelectuales, formaban el círculo más próximo a Valdelomar, Federico More, Pablo Abril y de Vivero, Hernán C. Bellido, Antonio G. Garland, Albreto González Prada y Alberto Ulloa Sotomayor. Estos ocho autores publicaron además en 1916 el volumen colectivo de poesía titulado *Las voces múltiples*. En torno a ellos se agruparon un gran número de intelectuales que de alguna manera comulgaban con las nuevas propuestas de *Colónida*, y entre los cuales se contaron algunos autores de la generación anterior, como Augusto Aguirre Morales, Enrique Bustamante y Ballivián, César Falcón, Ladislao Meza o Ezequiel Balarezo; así como también algunos otros como José Carlos Mariátegui, Alejandro Ureta, Luis Emilio León, o Percy Gibson. A ellos se unirían después y siendo todavía muy jóvenes, César Vallejo y Luis Alberto Sánchez.

La revista *Colónida* se convirtió en mucho más que una publicación más de las que aparecían por estos años, fue el órgano que agrupó a las voces jóvenes y de protesta. En sus páginas se reivindicó a autores apartados del canon literario nacional por la crítica tradicional, como José María Eguren, y se abrió por primera vez un espacio para la literatura no limeña, la que llegaba de las provincias. Aunque el espíritu de *Colónida* no tuvo una realización en el terreno político (esta llegaría algunos años más tarde, con la generación de José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez), no fue la simple iniciativa cultural de un grupo de escritores amigos, fue la plasmación de un estado espiritual generacional y la constatación de un nuevo rumbo para las letras nacionales.

A menudo la crítica posterior ha insistido en hablar de generaciones, enfrentando a los novecentistas, encabezados por Riva-Agüero con los “colónidas”, agrupados en torno a Valdelomar y la revista *Colónida*. En realidad, no puede hablarse aquí de generaciones, pues se trata de una serie de escritores nacidos en torno a los mismos años, (Valdelomar por ejemplo era solamente tres años más joven que Riva-Agüero). Probablemente esta artificial oposición cronológica se deba más bien al hecho de que autores más jóvenes como José Carlos Mariátegui o César Vallejo se alinearon en su juventud con los “colónidas” y recogieron su

testigo manifestando, ellos sí, una clara oposición a los novecentistas. Esta circunstancia ha hecho también que se insista en plantear una actitud diametralmente opuesta entre los autores del novecientos y los “colónidas”. Es cierto que unos y otros –y unos más que otros– manifestaron actitudes diferentes con respecto al Perú, su presente, su futuro y también su literatura; sin embargo, si nos detenemos a escuchar a los autores, podremos descubrir algunas concomitancias, más de las que pudiera parecer a primera vista, y una esencial preocupación por la vida nacional.

Desde la muerte de Valdelomar hasta prácticamente los años sesenta son muy escasos los estudios dedicados a su literatura. De hecho, a lo largo del siglo XX, han sido muchas las opiniones pero escasos los estudios sobre la obra de Abraham Valdelomar. La mayoría de las opiniones inciden en el carácter heterogéneo e incoherente de su producción, como resultado de la exuberante personalidad del autor, y resaltan el hecho de que se trata, además, de una obra truncada por su temprana muerte. Sin embargo, esta tesis se plantea que el hecho de que el conjunto de la literatura de un autor sea variado, e incluso disperso, y estuviera aún en progreso en el momento de su muerte, no implica necesariamente que se trate de una obra incoherente. Lo que esta tesis propone es precisamente reparar en esa circunstancia, que puede ser la clave para una relectura de la obra de Valdelomar. Sin duda, el corpus literario del autor es heterogéneo y variado, pero esto no significa que no haya una coherencia que subyace a toda la obra y que le da un sentido.

Partiendo de esta idea, este trabajo establece un punto de partida a partir del cual es posible construir un nuevo análisis de la literatura de Valdelomar: puede hablarse de un hilo conductor que recorre la obra de nuestro autor y que radica en que, independientemente del tema de que trate un determinado texto, siempre se puede apreciar un vínculo con alguna circunstancia del contexto cultural peruano de su tiempo. En toda la obra de Valdelomar están siempre presentes el Perú y sus habitantes, de modo que su literatura gravita continuamente hacia un intento de definir la identidad cultural peruana. Algo que, por otra parte, es lo mismo que estaban haciendo muchos escritores latinoamericanos por estos años.

La producción de Valdelomar engloba un volumen de textos muy amplio que recorre prácticamente todos los géneros literarios. Escribió narrativa, teatro, poesía, ensayo, crónicas y artículos, prosas poéticas y un gran número de textos híbridos y de difícil clasificación, como las “neuronas” o los “diálogos máximos”. Esta tesis está focalizada en la narrativa, por varios motivos. En primer lugar, la de cuentista es la faceta más representativa y celebrada del autor, y donde su escritura alcanza unas cotas más elevadas y con mayor equilibrio. Pero sobre todo, este es el género que mejor muestra la variedad de temas a los que Valdelomar dedicó su atención, lo que permite apreciar que esos temas presentes en sus obras de ficción son en realidad el trasunto literario de una serie de preocupaciones políticas, sociales y culturales a las que da voz en otros textos no ficcionales. De hecho, se incluyen en ocasiones como objeto de estudio composiciones de naturaleza híbrida, a medio camino entre la crónica y el cuento, entre el ensayo y la novela, entre el estudio histórico y el relato, cuando estos, considerados desde el punto de vista de su narratividad, pueden aportar una comprensión más completa de la obra de Valdelomar. Y en cualquier caso, durante el análisis se recurre a artículos, conferencias, ensayos, cartas, poemas etc., ya que todo ello forma un conglomerado paratextual que complementa su narrativa y conduce a una comprensión cabal y totalizadora del conjunto de la obra del autor.

De este modo, el corpus de textos que es abordado en esta tesis es el que sigue: los denominados “cuentos exóticos” (“El palacio de hielo” y “La virgen de cera”, ambos escritos en 1910); los “cuentos yanquis” (“El círculo de la muerte”, escrito en 1910 y “Tres senas; dos ases”, escrito probablemente también en torno a 1910, aunque no fue publicado hasta 1915); “El beso de Evans: cuento cinematográfico” (1910); los “cuentos incaicos” (“Los hermanos Ayar”, “El alma de la quena”, “El alfarero”, “El pastor y el rebaño de nieve”, “Chaymanta Huayñuy”, “Los ojos de los reyes”, “El cantor errante”, “El camino hacia el Sol”), que Valdelomar empezó a redactar en torno a 1910, si bien algunos fueron publicados en prensa entre 1915 y 1917 y otros solo vieron la luz en una edición póstuma titulada *Los hijos del Sol* (1921); las dos únicas novelas del autor, *La ciudad muerta* y *La ciudad de los típicos*, de 1911; la narración “El Palacio de los visorreyes” (1911) de la que solo se conservan algunos fragmentos y una crónica posterior

basada en ese texto, “El Palacio de Pizarro”, de 1916; los “cuentos criollos”, (“El vuelo de los cóndores”, “Los ojos de Judas”, “El buque negro”, “La paraca”, “Hebaristo, el sauce que murió de amor” y “El Caballero Carmelo”), publicados entre 1914 y 1917; los “cuentos chinos” (“Las vísceras del superior”, “El hediondo pozo siniestro o sea La historia del Gran Consejo de Siké”, “El peligro sentimental o sea La causa de la ruina de Siké”, “Los chin-fu-ton o sea La historia de los hambrientos desalmados” y “Wong-fau-sang o sea La torva enfermedad tenebrosa”), compuestos en 1915; “Los amores de Pizarro”, que data también de 1915; la biografía novelada *La Mariscal* (1915); “La tragedia en una redoma: cuento simiesco” (1915); dos series de crónicas agrupadas bajo los títulos “La ciudad sentimental” y “La ciudad interesante y fantástica” (publicadas entre 1915 y 1917); el relato incompleto “Historia de una vida documentada y trunca”, (algunos fragmentos del cual fueron publicados en diversas publicaciones periódicas entre 1915 y 1916); “Finis desolatrix veritae” (1916); la crónica “El sueño de San Martín”, publicada en 1917; “Mi amigo tenía frío y yo tenía un abrigo cáscara de nuez” (1917), la novela corta de carácter criollo “Yerbasanta” (publicada en 1918); y “El Hipocampo de oro”, algunos fragmentos del cual fueron publicados en 1919.

Como puede apreciarse, solo el corpus narrativo ya supone una gran cantidad de textos. Algunos de ellos han llegado hasta nuestros días incompletos, muchos de ellos han permanecido dispersos, repartidos en diversas publicaciones durante años y de varios existen sucesivas versiones y correcciones. A pesar de ello, pueden detectarse afinidades entre algunos de los cuentos, lo que ha llevado a los críticos a establecer una serie de grupos temáticos. El propio Valdelomar dio en ocasiones, a una o varias de sus narraciones, un determinado subtítulo, como “cuento yanqui”, “cuento chino” o “cuento criollo”, determinando así algunas líneas de contenido compartidas por varios relatos. Con todo ello, los críticos han propuesto diversas clasificaciones.

Esta tesis toma especialmente en cuenta la delineada por Ricardo Silva-Santisteban en su edición de las *Obras completas* de Valdelomar. Este crítico establece los siguientes grupos de cuentos: “cuentos exóticos”, “novelas cortas”, “cuentos criollos”, “cuento cinematográfico”, “cuentos yanquis”, “cuentos chinos”, “cuentos humorísticos”, “*Los hijos del Sol*”, “cuentos fantásticos”, “crónicas y

narraciones históricas” y *La Mariscala*. A estos grupos se adscriben los cuentos nombrados más arriba. En líneas generales, este trabajo reproduce la clasificación de Silva-Santisteban, aunque coteja también con otras ediciones.

Sin embargo, esta tesis no estudia diversos grupos de cuentos a partir de una clasificación preestablecida, sino que desentraña las líneas temáticas que recorren la obra del autor. Por tanto, esta tesis se sirve de clasificaciones como la de Silva-Santisteban cuando estas se ajustan al análisis, pero prescinde de ellas o algunos textos son desplazados cuando es necesario, es decir, cuando se puede detectar una correspondencia de contenido más allá de las clasificaciones mencionadas. El criterio que se sigue en este trabajo es, entonces, temático, abordando en cada capítulo uno o varios grupos de cuentos que tienen en común representar una respuesta de Valdelomar a alguna de las cuestiones ideológicas, culturales, sociales o políticas de su tiempo.

Para cimentar este análisis el primer capítulo se detiene en algunas cuestiones generales. Por un lado, se delimita el contexto histórico y cultural del fin de siglo latinoamericano, y más concretamente peruano. Atiende al surgimiento del modernismo, la transformación del papel del artista en la sociedad y cómo todo ello se vivió en Perú tras los conflictos de la guerra contra Chile y la guerra civil. Se trata de una aproximación breve y muy general, pues en cada capítulo hay algunas páginas dedicadas a delinear el debate ideológico en el que se inscribe cada grupo de cuentos. En la introducción a cada capítulo, se presta atención a los contemporáneos de Valdelomar y a él mismo cuando se pronuncian sobre determinadas cuestiones, para así poder dilucidar en qué medida y mediante qué estrategias nuestro autor ofrece una respuesta en su literatura. La segunda mitad del primer capítulo se centra en la vida del autor, atendiendo a ciertos aspectos de la personalidad de Valdelomar. Presta especial atención a la revista *Colónida* que fundó y dirigió en 1916, así como en sus posteriores recorridos por las provincias del Perú. Las páginas de *Colónida* y las conferencias pronunciadas en diversas regiones peruanas no solo arrojan luz sobre la personalidad de Valdelomar, sino que constituyen en sí mismas un punto de ruptura con ciertos cánones sociales, un primer paso hacia el reconocimiento de la complejidad de aspectos y tradiciones que componen la identidad cultural peruana.

A partir del segundo capítulo, comienza la revisión de cada una de las líneas temáticas que recorren la obra del autor. La primera de ellas es tratada en el capítulo segundo que se ocupa de los “cuentos exóticos”, dos breves narraciones muy tempranas tituladas “El palacio de hielo” y “La virgen de cera” y escritas en 1910, donde encontramos a un Valdelomar plenamente imbuido de modernismo y decadentismo a la europea, pero que no obstante pone en juego algunas estrategias de la literatura fantástica que emergerán constantemente en la narrativa del autor. Por tanto resulta interesante reparar en estos cuentos, pues aunque no presentan una gran calidad estética, nos proporcionan las claves para ir avanzando en la comprensión total de la obra de Valdelomar.

El capítulo tercero asume una perspectiva urbana y atiende a las dos únicas novelas del autor, *La ciudad muerta* y *La ciudad de los típicos* (1910-1911), dos composiciones también, según la crítica, impregnadas de decadentismo. En este capítulo observamos cómo estas novelas revisten mucha mayor profundidad, y ofrecen una imagen de Lima que responde a uno de los grandes conflictos de las sociedades latinoamericanas de principios del siglo XX: el vertiginoso desarrollo de las ciudades y los conflictos que emergen de una modernización acelerada y desigual. El análisis de estas dos novelas se complementa con el estudio de dos series de crónicas, “La ciudad sentimental” (que contiene las crónicas “La dama del violonchelo”, “Las huerfanitas”, “Un cuento, un perro y un asalto”, “El nacimiento” y “El alma de los niños”) y “La ciudad interesante y fantástica” (que agrupa “Sicología del cerdo agonizante”, “Algo de todo. Fragmento de una carta sobre el carnaval”, “El estómago de la ciudad de los reyes”, “Las doce del día en Lima”, “Una hora entre animales”, “La casa de los libros”, “Visita al Palacio del Virrey Amat. Los amores de la Perricholi”, “Barranco, el balneario chic”, “Ensayo sobre la sicología del gallinazo”, “La triste poesía de la miseria”, y “La ciudad interesante y fantástica”). Estudia también este capítulo un cuento incompleto, “Historia de una vida documentada y trunca”, donde asistimos a una visión mucho más crítica de la urbe, vinculada al costumbrismo satírico del siglo XIX, que adquiere una nueva dimensión, al ser ficcionalizado y dotado mayor entidad estética, herencia aprendida de los grandes modernistas.

De la atención al desarrollo urbano pasamos, en el capítulo cuarto, al posicionamiento de Valdelomar con respecto a los conflictos políticos de su tiempo, referidos tanto a la política nacional como a la internacional. En los “cuentos yanquis”, que son “El círculo de la muerte” y “Tres senas; dos ases”, asistimos a una satirización de la vida norteamericana que se inscribe en la estela de los discursos generados por los autores modernistas algunos años atrás – pensemos en el *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó o “El triunfo de Calibán” (1898) de Rubén Darío, por citar únicamente los más emblemáticos-. Observamos en los “cuentos yanquis” la actitud de Valdelomar hacia los peligros que puede suponer para el Perú el intervencionismo de Estados Unidos, todo ello presentado desde una perspectiva humorística que presenta al “yanqui” como un personaje deshumanizado en su afán por obtener riquezas. Junto a los “cuentos yanquis”, los “cuentos chinos” (“Las vísceras del superior”, “El hediondo pozo siniestro o sea La historia del Gran Consejo de Siké”, “El peligro sentimental o sea La causa de la ruina de Siké”, “Los chin-fu-ton o sea la historia de los hambrientos desalmados” y “Whong-fau-sang o sea la torva enfermedad tenebrosa”), suponen un giro y una mirada hacia el interior del país, puesto que constituyen una alegoría satírica, cargada de amargura, donde Valdelomar se posiciona en contra del golpe de Estado perpetrado en 1914 por el coronel Oscar R. Benavides contra el gobierno de Guillermo Billinghurst, que supuso la caída del gobierno del Partido Demócrata al que Valdelomar había apoyado.

El quinto capítulo aborda uno de los aspectos más problemáticos de la definición de la identidad cultural a que se enfrentaron los intelectuales de estos años: la cuestión del pasado nacional. En un maremágnum de propuestas que oscilan entre el más rancio hispanismo de autores como Riva-Agüero y concepciones como las de Manuel González Prada, que entroncan directamente con los futuros planteamientos indigenistas, veremos a Valdelomar recorrer en sus obras el pasado peruano. Se ocupa del Imperio de los incas en los “cuentos incaicos”, que aparecieron publicados en el volumen *Los hijos del Sol* (1921) que contiene los cuentos “Los hermanos Ayar”, “El alma de la quena”, “El alfarero (Saño Camayok)”, “El pastor y el rebaño de nieve”, “Chaymanta Huayñuy”, “Los ojos de los reyes”, “El cantor errante” y “El camino hacia el Sol”. Los “cuentos incaicos”

representan una revalorización de la herencia cultural precolombina y muestran el esfuerzo que llevó a cabo el autor por ampliar el concepto de lo que constituía la historia peruana. Aunque el indígena contemporáneo no encuentra su lugar en estas narraciones, estos relatos contribuyeron sin duda a despertar la conciencia de la riqueza cultural que se hallaba en las bases de la nación peruana y de que el país tenía que ampliar sus horizontes y atender a una parte todavía olvidada de su pasado. Las obras dedicadas a la conquista y la Emancipación se centran en las grandes figuras protagonistas de la historia, entre ellas Francisco Pizarro, que protagoniza “El palacio de los visorreyes”, “El palacio de Pizarro” y “Los amores de Pizarro”; José de San Martín, cuya figura es abordada en “El sueño de San Martín” o Francisca Zubiaga de Gamarra, que protagoniza la biografía novelada titulada *La Mariscala*.

Y del pasado volvemos al presente, no político o ciudadano, sino al más íntimo y vinculado al autor: en los “cuentos criollos” (“El Caballero Carmelo”, “El vuelo de los cóndores”, “Los ojos de Judas”, “El buque negro”, “Yerba santa”, “La paraca” y “Hebaristo, el sauce que murió de amor”) a los que se suma la novela corta “Yerbasanta”, abordados en el capítulo sexto, encontramos a un Valdelomar nostálgico que revive con ternura su infancia en el pequeño pueblo costero de Pisco. Con estos relatos el ámbito de la provincia entra por primera vez en la literatura peruana, lo que constituye también una respuesta de Valdelomar hacia otro de los problemas más acuciantes de la identidad cultural del país: la cuestión del centralismo limeño, la marginación de las provincias de la vida política y cultural nacional. Valdelomar y los “colónidas” llevaron a cabo una constante reivindicación de la provincia, y se esforzaron por clausurar el esquema que supeditaba jerárquicamente las regiones a las directrices de la capital. Los “cuentos criollos” son el trasunto literario de esta actitud, y la cima en la narrativa de nuestro autor.

Finalmente, el séptimo capítulo, aborda cinco textos de difícil clasificación, “El beso de Evans”, “La tragedia en una redoma”, “Mi amigo tenía frío y yo tenía un abrigo cáscara de nuez”, “El Hipocampo de oro” y “Finis desolatrix veritae”. Son cuentos que, desvinculándose de cuestiones sociales o debates ideológicos, atañen a preocupaciones universales, como el amor, la muerte, la traición, etc. Estos

relatos constituyen momentos profundamente experimentales de la narrativa de Valdelomar, son arriesgados, extraños, y se plantea aquí su estudio vinculándolos a las innovaciones vanguardistas emergentes por estos años. De modo que estos textos dan cuenta del interés y la atención que Valdelomar prestó siempre a todas las innovaciones literarias que tenían lugar a su alrededor, tanto en el ámbito nacional como fuera de las fronteras peruanas, y no solo en el ámbito hispánico sino también en la literatura europea y norteamericana.

La vida urbana, la de la provincia, los cambios sociales, la modernización rampante y la inestable política peruana surcan la narrativa de un autor al que el tiempo y muchos críticos han tachado de decadente y ajeno a la realidad de su entorno, como no fuera para ofrecernos los amables cuadros de su infancia aldeana. Es constatable, no obstante, una mirada atenta y reflexiva que se fija en diversos aspectos del contexto peruano contemporáneo y que tiene que ver con esas líneas temáticas existentes en su narrativa.

Y si desde el punto de vista del contenido puede hablarse de una coherencia en los temas, también formalmente se hace evidente el esfuerzo de Valdelomar por asimilar las corrientes literarias contemporáneas. Tal esfuerzo resulta en la aparición de determinadas estrategias, entre las que se cuentan la pulcritud y belleza del lenguaje aprendidas del modernismo, la puesta en juego de la narrativa de cuño fantástico o el empleo de la sátira humorística. La aproximación temática que propone esta tesis permite, por tanto, apreciar también la existencia de una coherencia formal en la narrativa del autor. Puede convenirse entonces que concurren en la narrativa valdelomariana varias líneas temáticas que reflejan en la ficción los avatares de la vida peruana y convergen hacia la representación global de esta.

El presente estudio nos ha situado frente a una obra que se proponía, ante todo, asimilar las corrientes literarias contemporáneas en la línea de la modernización cultural que ya en el siglo XIX propusiera González Prada. De esa asimilación emergen estrategias literarias que se conjugan con diversos temas en respuesta a determinados aspectos sociales, culturales, políticos o históricos de la realidad nacional. Las páginas siguientes han corroborado que la aproximación del autor a diversas cuestiones es novedosa y original. La obra narrativa aquí

estudiada revela nuevas formulaciones de lo que era, había sido y podía llegar a ser el Perú.

Con cada grupo temático asistimos a un aspecto del devenir nacional que es repensado para el contexto cultural peruano por un joven cuya sola presencia en ámbito de la intelectualidad limeña resulta insólita en ese tiempo. Desde ese nuevo lugar social, la reflexión sobre el Perú se enlaza con la atención a las corrientes literarias emergentes por aquellos años, dando como resultado una narrativa original que se incardina en la tradición literaria peruana. Valdelomar engendra así una obra variada y heterogénea, pero no incoherente, acreedora de una profundidad y una complejidad que, hasta hace pocos años, le han sido escatimadas. Una obra original, en definitiva, que supone una contribución vital al debate cultural de su tiempo; y que se alza como piedra de toque, pues inaugura una nueva forma no solo de entender el país, sino también y sobre todo de expresarlo en la literatura peruana del siglo xx.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante