

Ser es parecer o el dandismo de las formas: actitudes, autorepresentación y performatividad en Abraham Valdelomar

To be is to seem or the Dandism of forms: attitudes, self-representation and performativity in Abraham Valdelomar

EZIO NEYRA MAGAGNA*
Universidad Adolfo Ibáñez (Chile)

Resumen

Este artículo parte del desdoblamiento propuesto por el crítico peruano Luis Alberto Sánchez para referirse a la obra del autor peruano Abraham Valdelomar. Según Sánchez, existieron dos vertientes: una adquirida, el dandismo; y otra congénita, que informó su literatura peruana y regional. Según Sánchez, habría un Valdelomar verdadero y uno falso, un Valdelomar digno de entrar en el canon literario peruano se opone a un Valdelomar que no se necesitaría recordar, aquel hizo de y con su cuerpo un texto que, según la lógica de Sánchez, no valía la pena leerse dentro de su trabajo *serio*. Contrariamente a esta opinión, el presente artículo propone que en el caso de Valdelomar su trabajo literario no puede entenderse sin tomar en cuenta su dandismo. El artículo expone la forma en que el autor peruano, tanto en su producción escrita como en su performatividad, construyó un marco en donde legitimar su conducta dandi. En suma, nuestra intención es demostrar cómo texto escrito y acción performativa son parte de una misma obra, que incluye también el cuerpo del propio autor, y que conforman el marco de su dandismo.

Palabras clave: Abraham Valdelomar, Literatura peruana, Dandismo.

Abstract

This article starts with the idea of the splitting, proposed by the Peruvian critic Luis Alberto Sánchez to refer to the work of Peruvian author Abraham Valdelomar. According to Sánchez, there were two aspects: the first one, dandyism, was acquired; the second one was congenital, and it informed its Peruvian and regional Literature. In Sánchez's words, there was a real and a fake Valdelomar. A Valdelomar worthy of entering the Peruvian literary canon is opposed to a Valdelomar who was not necessary to remember, who made of and with his body a text that, according to Sánchez's logic, it was not worth reading within what can be considered his *serious* work. Contrary to this opinion, this paper proposes that in the

* Bachiller en Sociología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es Ph.D. en Literatura Hispanoamericana por la universidad de Brown y M.A. en Estudios Hispánicos en la misma universidad. Ha sido Director de la Dirección del Libro y la Lectura del Ministerio de Cultura del Perú entre los años 2015 y 2018. Ha dado clases de literatura y escritura creativa en universidades de Cuba, Estados Unidos, México, Perú y Uruguay. También fue uno de los cofundadores y editores de la Editorial Matalamanga. Como escritor, ha publicado los libros *Habrà que hacer algo mientras tanto*, *Todas mis muertes*, *Tsunami* y *Pasajero en La Habana*. Actualmente vive en Chile, donde es Profesor de Literatura y Cultura Impresa en la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez.

case of Valdelomar, his literary work cannot be understood without taking into account his dandyism. In this way, this paper shows the way in which the Peruvian author, both in his written production as well as in his performativity, built a framework in which he was able to legitimize his dandyism. In short, our intention is to demonstrate how written text and performative action are part of the same work, which also includes the body of the author. With both elements, he made up the framework of his dandyism.

Keywords: Abraham Valdelomar, Peruvian Literatura, Dandysm.

El poeta, periodista, dramaturgo y narrador peruano Abraham Valdelomar (1888-1919) sigue siendo un autor cuya clasificación ha resultado, por decir lo menos, problemática. A nuestro entender esto responde por lo menos a los siguientes factores: haber sido el primer escritor moderno en el Perú (y haber tenido conciencia de ello); haber sido un autor cuyo trabajo no se restringió estrictamente al texto escrito, sino que atravesó sus límites; haber sido un mordaz crítico de la sociedad de su tiempo con ánimos de épater le bourgeois, de dejar atónito al burgués. Uno de sus contemporáneos más célebres, José Carlos Mariátegui, pronosticó que ninguna definición sería suficiente para aprehender el trabajo de Valdelomar (240) y no estuvo equivocado. Después de todo, como señala el propio Mariátegui, Valdelomar fue «un hombre nómada, versátil, inquieto como su tiempo» (240) y todavía hoy en día representa un enigma de múltiples posibilidades interpretativas.

Esta falta de definiciones suficientes que anticipó Mariátegui, quizá haya comenzado a propalarse de la mano de uno de sus críticos y biógrafos más importantes, Luis Alberto Sánchez. Mónica Bernabé, en *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (1911-1922)*, resume la forma en que Sánchez desdobló a Valdelomar:

... primero recorta una mascarada de escritor frívolo, ingenuo, profesor de dandismo, personaje dannunziano para ver y oír, autor de una literatura decorativa que es leída como mero ejercicio de imitación cosmopolita. Luego, detrás de la máscara, emerge el otro, el verdadero, el que se encuentra a sí mismo cuando su escritura logra dar con una veta criollista y melancólica. Valdelomar se vuelve auténtico desde el momento en que recuerda su infancia y practica un franciscanismo literario de dulce ingenuidad, en definitiva, un arte sencillo (122).

Siguiendo la lógica de Luis Alberto Sánchez, hubo un Valdelomar verdadero y uno falso, uno artificial y otro natural, más telúrico. Un Valdelomar digno de entrar en el canon literario peruano (el autor de

«El caballero Carmelo» y de otros textos criollistas) se opone a un Valdelomar que no se necesitaría recordar, aquel que relató cuentos y crónicas de carácter modernista, que visitó el territorio de los paraísos artificiales, que buscó sorprender a los «hombres de negocios, gordos, improvisados y de malos antecedentes» (Valdelomar *Obras completas* 4: 402), que hizo de y con su cuerpo un texto que, según la lógica de Sánchez, no valía la pena leerse dentro de su trabajo *serio*. De todos modos, crítico sagaz y fino como era Sánchez, tuvo el mérito de apreciar desde temprano el dandismo de Valdelomar, y su clásico libro *Valdelomar o la belle époque* sigue siendo un importante referente para acercarse al artista iqueño y a su carácter de dandi. Sin embargo, al referirse al dandismo de Valdelomar, Sánchez vuelve a utilizar las mismas pautas ya expuestas, y concluye que el trabajo de Valdelomar debe entenderse desde una dualidad: «*dandysmo* en la conducta y el *franciscanismo* en la literatura» (439). Sánchez desarrolla estas ideas: «De lo cual inferiríamos una conclusión digna de ser varias veces repensada: el *dandysmo* representaría la vertiente europeísta, exótica, adquirida y vistosa de Valdelomar; el *franciscanismo*, la peruana, regional, congénita y expresiva: en otras palabras: vida de *dandy*, arte de *neoindio*» (ibidem).

Sánchez es categórico en sus conclusiones sobre el trabajo del dandi peruano, e insiste en desdoblarlo, y poner por un lado su vida de dandi, y, por el otro, su literatura peruana, criollista, local. Tomamos de Sánchez su deseo de repensar sus conclusiones, pues contrariamente a lo que propuso, nuestro entender es que en el caso de Valdelomar su trabajo no puede entenderse sin tomar en cuenta su, para seguir con las palabras del crítico peruano, *vistosidad*. Esto es, su performatividad, entendida de la manera propuesta por Judith Butler, es decir, el rol social que uno interpreta (187). Se trata de un rol que, por supuesto, no es una condición ya dada. Al contrario, se va construyendo de manera constante a lo largo del tiempo. No siempre se tiene el mismo nivel de conciencia sobre la performatividad que uno lleva a cabo. El dandi, en cambio, plenamente consciente de su deseo de

diferenciarse y hacerse único, tiene una gran agencia en el rol social que termina jugando. Valdelomar pone de manifiesto el rol de dandi, o al menos del tipo de dandi al que Valdelomar pertenece, uno que busca causar sorpresa, que tiene deseos de incomodar a los espíritus demasiado píos, que tiene a la pose como insignia de su performatividad, y que tiene muy clara la máxima de Barbey D'Aureville¹ de que si uno va a parecer dandi, tiene que serlo, de que ser y parecer deben estar al mismo nivel (D'Aureville 6).

Valdelomar no se agota en los textos escritos ni en lo que Barthes llamó la *obra*, esto es, algo autoritario, cerrado, fijo, único, consumado sino que más bien asentó su trabajo en la idea del texto en sentido amplio, que es liberador, abierto, variable, trazado por intertextos y performativizado (cfr. Worthen 12). En Valdelomar hay una performatividad constante que, además de haberla construido él mismo en sus textos escritos, se fundó en el privilegiado espacio que construyó para sí y desde el cual pudo ser observado. En Valdelomar, como explicaremos en breve, importan la pose, la autorepresentación, la inscripción en el propio cuerpo y, por todo ello, la significación del legado del peruano no puede encontrarse únicamente en sus textos escritos.

Sumado a lo anterior, es importante señalar que, como parte de una toma de conciencia de la «desindividualización» a la que llevó los procesos modernizadores², el esfuerzo del dandi consistió en llevar

al extremo su deseo por diferenciarse y por hacerse único, y que por ello el dandi, al haberse incluso valido de su cuerpo, es el sujeto paradigmático de dicha búsqueda por recuperar la individualidad. Si, como propone Mazzucchelli, el dandismo es el ritual de la religión del individuo (x), y cada una de sus características da forma a dicho culto, entonces el credo del dandi es el de la invención de sí mismo. En el caso de Valdelomar, dicha invención fue constante, abarcó múltiples terrenos y comenzó tempranamente. Por el momento, sirvan como ejemplos la suplantación de su nombre por el del Conde de Lemos o la actitud siempre esquiva sobre su edad (Sánchez 29) o las variantes que practicó con su propio nombre en las matrículas a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (46). En Valdelomar todo se simula a la vez que se muestra y oculta.

Por más que, según Sánchez, este lado vistoso y exótico, dandi al fin, es apenas un accesorio, entendemos que, en el caso de Valdelomar, lo performativo no solo es el carácter que define su dandismo sino que es además un rasgo central de su obra. Las palabras que Aldo Mazzucchelli emplea para referirse a la regencia del mismo elemento en la obra del uruguayo Julio Herrera y Reissig, bien pueden utilizarse para el caso de Valdelomar pero también para todo autor en donde impera lo *vistoso*:

Tal regencia de lo performativo requiere de un marco para ser eficaz, y fue el poeta mismo quien lo preparo. Es fácil observar que una parte significativa de la intervención autoral de Herrera y Reissig tiene por motivo a Herrera y Reissig. El poeta usa su texto y su imagen, su semiosis general, para su propia literalización imaginaria, para crear ese marco que le permite ejercer su performatividad; mirando las publicaciones de la época, escudriñando algunas de sus cartas, resulta evidente su inusitada hiperconciencia respecto al rol de autor, casi cansada ya; su autoproducción... (su) idavuelta incesante entre estrategia de personaje público y táctica verbal. En ella no hace el autor aparecer su objeto crítico desapareciendo él, sino que al revés: su presencia y su semiosis, todo lo que refiere a él mismo, se impone a sus elogiados, a sus insultados, a sus criticados. Esto tiene que ver con tal dispositivo esencial de este performatismo..., es decir la creación de un marco, que es él mismo, su presencia en tanto signos

que perdiese direccionalidad, y haciendo que muchos, en su encuentro con las masas, buscaran individualizarse, indagando en los terrenos de su autorepresentación.

1. Barbey D'Aureville (1808-1889) fue el primer autor en teorizar acerca de la figura del dandi. Hinterhäuser propone que ni antes ni después de D'Aureville «se han hecho observaciones más profundas acerca de la problemática del dandi» (73). D'Aureville propuso que uno de los principios fundamentales del dandismo es el arte de dejar atónito al burgués (*épater la bourgeoisie*), se trata de «una revolución individual contra el orden establecido, algunas veces contra la naturaleza...» (D'Aureville 16). Lo artificial se eleva sobre lo natural con la ilusión de transformarlo. La rebeldía de este dandismo que se vale del artificio se debe a que es «el producto de una sociedad aburrida, y el aburrimiento no hace bien» (D'Aureville 52). La lapidaria máxima «ser es parecer» se convirtió en su legado más duradero, al proponer que, como señala Hinterhäuser, «no es en el arte del vestir (...) donde se encuentra el ideal supremo del dandi y la clave de la impresión que causa en los demás, sino que éstos se basan y residen en la armonía perfecta entre el traje (...) y el carácter de la persona que lo lleva» (73).

2. En particular a nivel social, encarnada en las masas que comenzaron a poblar las ciudades. Varios autores (Durkheim, Williams, Simmel) han escrito sobre la forma como los procesos modernizadores descentraron al individuo, logrando

que rodean al texto/acto, signos que son lo que hace posible ese texto/acto. Si el acto performativo sólo se cumple dadas ciertas condiciones, o el acto no tendrá valor, en el caso de Herrera la legitimidad de sus actos de letras depende en buena medida de la aceptación previa de la autoridad poética del emisor (xviii).

En el caso de Valdelomar, como veremos, dicha autoridad poética se construye a partir de una serie de textos literarios —«El palacio de hielo», «El círculo de la muerte», «Belmonte, el trágico»— así como en diversas entrevistas, artículos periodísticos, discursos, conferencias, cartas, pero también en su performatividad.

Hay más razones por las que, en el caso de Valdelomar, su comportamiento dandi no puede ser dejado de lado en el afán de aprehender su obra. El dandi está en medio de una permanente tarea por autoinventarse. Pero esta invención de sí mismo tiene como insignia la originalidad, y los extremos adonde puede llevarla. Dicha originalidad contribuye en la recuperación de su diferencia, de su unicidad, de su dandismo. El dandi es paradigmático de la actitud de modernidad, la cual lo obliga a la tarea de inventarse a sí mismo (Foucault 570-571). El dandi, como propone Mazzucchelli, «tiene la voluntad estética y la fuerza para someterse a una forma» (x). Su credo es el de la invención de sí mismo.

De forma parecida, pensaron varios autores que analizaron los procesos modernizadores. Jerrold Seigel, por ejemplo, recobra la misma idea cuando afirma que:

En general, uno puede decir que todos estos escritores compartieron y ayudaron a mantener viva una confusión común. Notaron correctamente que las condiciones modernas requerían individuos que participaran en la formación de sí mismos, y que esta necesidad debía distinguir las situaciones modernas de lo que típicamente sucedía antes, es decir, un ser o un alma que podía entenderse como una sustancia y una especie de otorgamiento cósmico (43).

A decir de Seigel, tenemos un individuo moderno que tiene la enorme tarea de producirse a sí mismo. Un individuo de quien se requiere una activa participación en su propia conformación. Las condiciones modernas forzaron al individuo a adquirir un rol activo en la construcción de sí mismo. Esto no significa que el dandi fuera alguien necesariamente alejado del contexto que le rodeaba, con una actitud misántropa. Seigel propone que lo que se debe

observar es que «varias figuras modernas reconocieron el lugar central que las relaciones sociales y culturales tenían en la conformación de uno mismo, a menudo en formas que establecían la reflectividad en una relación mutuamente constitutiva con otros elementos de la existencia individual» (ibídem). Valdelomar, un autor tan consciente de la presencia de un público que no solamente lo lee, sino que también lo observa, buscó ser el centro de la atención, al haber sido alguien en quien predominó la pose para marcar distancia de los demás. Pero también fue alguien que se creó y se modeló en relación con su público, y, como en el caso del británico George Brummell³, esto, en lugar de menguar su unicidad, la aumentó (Spence Smith 732), pues se exponía, muchas veces incluso desafiando a su público, lo que le hizo blanco de rumores y habladurías.

El conocimiento sobre las razones y la forma en que Valdelomar se moldeó en relación con su público puede entenderse mejor si tenemos en consideración que, siguiendo las ideas de José Luis Rénique, Valdelomar asienta su dandismo de forma contemporánea a un panorama político-intelectual que comenzaba a cambiar: «El del declive del intelectual letrado decimonónico forjado en el claustro o en la soledad de la biblioteca familiar. Irrumpe de otro lado, una talentosa intelectualidad provinciana, autodidacta por lo común, forjada en la prensa y en la esfera pública» (202). Esta pugna, propone Rénique, que se convertiría en una lucha por el reconocimiento (217), alcanzaría un hito fundamental: «la incorporación de la *intelligentsia* mesocrática a la vida política (Valdelomar) y el inicio del exilio o la marginalidad de su contraparte oligárquica» (Riva-Agüero) (ibídem). Y para lograrlo, «como Abraham habría de demostrarlo, el mero uso de la palabra escrita no era suficiente ya. Había puesto en escena, para tal efecto, una *performance* basada en su propia autoconversión en el autodenominado Conde de Lemos. El Palais Concert (...) proveería el tinglado» (217).

3. George Brummel (1788-1840) es considerado el primer dandi. Su presencia en la escena social británica cambiaría el significado del término dandi para siempre, que comenzará a ser usado para designar a quien se distingue del resto por su belleza en el vestir y sus maneras aristocráticas, y de ninguna manera lo contrario. Fue además el personaje que sirvió a Barbey D'Aureville como modelo de dandismo en su famoso libro acerca de George Brummell y los orígenes del dandismo en Inglaterra.

Hemos dicho ya que el marco con el que Valdelomar legitimó su dandismo se construyó tanto en su producción escrita como en su performatividad. Con ánimos de explicar la forma en que Valdelomar generó dicho marco, en una primera instancia veremos cómo, desde la escritura, el dandi peruano muestra signos de ser consciente de la presencia de un público (que lo observa y al que responde), y cómo, asimismo, aparece una clara intención de sorprenderlo e incomodarlo. Veremos también algunas acciones performativas, que encontraremos en entrevistas, testimonios, reportajes, y en general en acciones en donde hay una autorepresentación de sí mismo. En cuanto a los textos literarios que se analizarán, si bien los dos primeros pertenecen al universo de la ficción, y el último se trata de un ensayo sobre estética, consideramos que los primeros pueden ser leídos en un mismo nivel discursivo, no obstante su pertenencia al mundo de la ficción. Esto es así porque dentro del universo de motivos posibles de la época, es significativo que Valdelomar haya hecho uso del relacionado con el dandismo, y que este motivo elegido haga eco de cuestiones similares a las que el peruano planteó, por ejemplo, en reportajes o cartas que también serán motivo de análisis. Consecuentemente, nuestra intención es demostrar cómo texto escrito —ficcional o no— y acción performativa son parte de una misma obra, de una única obra, que incluye también el cuerpo del propio autor, y que conforman el marco de su dandismo.

Ya desde sus escritos tempranos, Valdelomar no solo dio muestras de que reconoce un público sino que también hizo manifiesto su deseo de sorprenderlo y desubicarlo. Esto se aprecia desde textos tempranos como «El palacio de hielo», publicado en 1910. En este, dicho reconocimiento de un público (que lo lee y lo observa) aparece desde las primeras líneas:

—¿Quieres un cuento oriental en el que pasen caravanas de fetiches sedientos, caballeros en arqueados dromedarios, hacia espejismo de plata líquida; o prefieres un cuento ruso de la Perspectiva Newski o de las desiertas estepas? (...) Puedo contarte una escena florentina, un amor en góndola en Venecia (...) Puedes ir en mi relato a los campos en flor de Niza (...) Si quieres te contaré de Pompeya... (*Obras completas* 2: 33).

Valdelomar, a través de su narrador, reconoce a un interlocutor que hace las veces de un espectador. Se trata de un oyente que espera ser entretenido, que desea que le cuenten historias maravillosas para pasar

un buen rato. Es el narrador quien se muestra como el encargado de satisfacer este deseo, y, por eso, como el mago que guarda trucos bajo la manga, le ofrece una gran variedad de historias de diversos orígenes (y con una alta cuota modernista) y le da la libertad para que él decida cuál prefiere escuchar. El narrador no solo entretiene y tiene cualidades performativas. También le da una labor activa en su función de oyente. Esto es, la presentación del narrador, el tipo de relato que ofrecerá, está en manos del público, al que le da una gran importancia. Pero todavía hay más. Es importante notar que este fragmento muestra también la forma como el narrador reduce la importancia de sus temas, hasta convertirlos en casi insignificantes, y aumenta, así, la importancia de sí mismo. Esto debe entenderse en el sentido de que al ofrecerle a su espectador lo que desee, el narrador no es dominado por su tema, sino que tiene una relación más fría e indolente con este, algo clásico del dandi. El tema es él mismo y no lo que cuenta. En «El palacio de hielo» no importa tanto el relato que finalmente se cuenta ni las características de este. Importan el reconocimiento del público espectador y el papel activo que el narrador le otorga, pero también es de gran importancia para los fines del análisis de la obra de Valdelomar, la manera en que decide terminar el relato en cuestión. Luego de haberle narrado una historia ambientada en Rusia («Prefiero algo ruso, refinado y sangriento») (*Obras completas* 4: 33), le dice el interlocutor) el narrador concluye su relato desestabilizando y sorprendiendo a su público cuando dice: «Mi amigo se ha entristecido y mientras levanta el ventanillo de wagón para orientarse, yo me he puesto una nueva inyección de morfina» (36). Se trata de un final inesperado que a todas luces busca sacudir los hábitos del burgués. Hablamos, así, de un texto temprano en el que, por un lado, hay el reconocimiento de un público espectador (al que se le da una participación en el texto), y, por el otro, un relato en donde se muestra un deseo de sorprender y desestabilizar, que está lejos de ser embrionario.

Pocos años después de la aparición de «El palacio de hielo», Valdelomar publicó «El círculo de la muerte» (aunque aparecido originalmente en 1910 con el título «El suicidio de Richard Tennyson», su versión definitiva se incluyó en el conjunto *El caballero Carmelo*, de 1918.) En dicho relato, se narran los negocios de dos estadounidenses, Kearchy y Kracson, quienes deciden montar un extraño negocio en Coney Island, en Nueva York, consistente en conseguir voluntarios que quieran morir a razón de una persona diaria al ser lanzados desde una

estrambótica estructura de ochenta de metros que ha sido construida para estos fines. La actitud de los empresarios con respecto de los voluntarios es de una extremada frialdad y el valor que dan a sus vidas es inexistente. Tanto Kearchy como Kracson son presentados en el relato como personas a quienes los mueve únicamente el afán del dinero, empresarios prácticos que de alguna manera representan a esta burguesía comerciante a la que Valdelomar se enfrenta. Por su parte, los voluntarios son un ejército de gente que parecen ser desperdicios del mundo modernizado que se retrata. De un mundo moderno que es controlado por hombres del tipo de Kearchy y Kracson:

En el salón de espera había diez y ocho individuos. Todos esperaban el turno para cancelar el último contrato. Había jóvenes de aspecto enfermizo, pálidos, de ojos azules y de cabello amarillo muriente, pegado a las sienes. Morfinómanos elegantes que esperaban con los ojos velados la voz del oficinista que los llevase a otra vida tan apacible como sus ensueños. Había viejos de cara congestionada; niñas; una de quince años, de aspecto fiero, de cabello rojo y de mirada fosca. Ésta se mataba por hastío. La aburría hacer diariamente los largos viajes entre New York y Brooklyn, que le producían el sustento (*Obras completas 2: 225*).

Todos aquellos individuos que pueblan la sala de espera tienen en común el aburrimiento. Son seres que padecen de *spleen* y encuentran en la muerte la salida a sus respectivos malestares. Desde el morfinómano que desea encontrar tras la muerte el lugar equivalente al de sus ensueños químicos, hasta la niña que ha decidido matarse por hastío, todos muestran enorme descontento y un desmedido cansancio de su realidad inmediata. Valdelomar asocia a estos seres desequilibrados que sufren de *spleen* con la figura del artista. Para el narrador de «El círculo de la muerte», quienes van a morir son artistas. «Apareció un criado que acompañó a su camarín a ese nuevo artista fugaz» (ibídem), dice el narrador, y más adelante confirma la idea cuando dice que un «murmullo de admiración hizo converger todas las miradas en la portezuela por donde salía el artista» (227). Pero al igual que en «El palacio de hielo», en «El círculo de la muerte» se reconoce también a un público que deleitar. Los empresarios están convencidos de que, tras los actos de los artistas suicidas, «el público aplaudirá delirante» (224). Desde el punto de vista de los comerciantes, el participar de semejante voluntariado es la garantía para hacerse de

un público amplio. «Los domingos», dice Kracson, «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» (ibídem). Uno de los voluntarios que se acerca a la Agencia Kracson Kearchy, pide con vehemencia que se respete su ubicación en la fila de espera y se confiesa frente a todos. «No temo a nada ni a nadie. Me siento desvinculado de la sociedad. Desde ahora declaro que no tengo nada que hacer con las leyes de mi país. ¡Soy libre! ¡Perfectamente libre! Yo puedo hacer ahora lo que me plazca. Nada se opondrá a mi deseo» (226). Esto es, vuelve a cifrarse en este personaje el *spleen* al que ya hicimos referencia, y que se representa a través de una serie de individuos que parecen estar, como lo señala uno de los suicidas, al margen de las reglas de la sociedad (de una sociedad que es dominada por el tipo de comerciantes con los rasgos de Kearchy y Kracson), al igual que los artistas en su afán por diferenciarse de ciertos aspectos de la sociedad, y, especialmente en la figura del dandi, paradigma de esta búsqueda por la individualización y la unicidad.

Tanto en «El palacio de hielo» como en «El círculo de la muerte» se aprecia la plena conciencia de un público y el deseo por sorprenderlo. Ambos textos de ficción contribuyen a la construcción del marco que le permitiría a Valdelomar desplegar su dandismo. Los rasgos mostrados luego resonarán en su *performatividad*. Dicha generación de sorpresa parece seguir los lineamientos propuestos por Barbey D'Aurevilly, quien propuso que «...una de las consecuencias del dandismo, una de sus principales características —para decirlo mejor, su característica más general—, es siempre producir lo imprevisto, aquello que no puede esperarse lógicamente entre espíritus acostumbrados al yugo de las normas» (16). Valdelomar da un gran protagonismo a su autorepresentación, que construye teniendo en cuenta ciertas premisas. Por ejemplo, la que otorga el poder de ser, sobre todo, uno mismo (D'Aurevilly 5) con la idea de dirigir esa individualidad —única, mordaz, diferente, que busca sorprender— en contra del orden establecido.

Otro de los textos de Valdelomar que resulta interesante para mostrar cómo el dandi peruano tenía plena conciencia de la presencia de un público y de su posición ante este se encuentra en la Nota Preliminar de *Belmonte, el trágico*, publicado en 1918, y en donde vemos una utilización similar del motivo del dandismo que en los textos previamente

analizados. Quizá debido a que estaba próximo a iniciar sus viajes patrióticos, que terminarían de ratificar y magnificar su fama, Valdelomar muestra plena conciencia de dirigirse a una gran audiencia. Lejos está el reconocimiento temprano del público —tal y como aparece en «El palacio de hielo»—, que se da en un espacio privado y ante una audiencia reducida. Ocho años más tarde, en *Belmonte, el trágico*, Valdelomar se dirige a su público de la siguiente forma:

Quiero manifestar, desde las páginas de este libro mi gratitud al público nacional que me manifiesta su admiración, ora directamente aplaudiéndome franco y por unidades, ora indirectamente royéndome las entrañas desde la sombra anónima y estéril. Este libro es un punto de vista personal. Yo, autor, me he colocado en un plano ideológico que, tal vez, muchos de quienes lean no podrán escalar» (*Obras completas* 4: 21).

Como decíamos, en las líneas previas no solamente aparece mostrado el reconocimiento pleno de un público. También está el rol que asume el autor ante este. Reconoce las rencillas, las envidias y odios que genera, pero dicha declaración no carga con los signos de una confesión que busque calmar la aguas. Todo lo contrario, Valdelomar arremete contra su audiencia cuando afirma tener una inteligencia superior, privilegiada, distinta a la del común. Pocas líneas más adelante, dedica el libro a «los que quisieron cortar mis alas de cóndor; a la mano que escribe el anónimo; a la boca que exhala la calumnia; (...) a la riqueza sin cerebro que no comprende, que no respeta, y que no sueña; a las inteligencias gordas; a los espíritus magros...» (ibídem), dando así, desde la mera nota preliminar, estocadas por doquier a su público, y, en particular, a ciertos personajes de su audiencia. En sus palabras, en las referencias a la riqueza sin cerebro, a la gordura de espíritu, se alude no solo al academicismo al que Valdelomar se opuso (cfr. Bernabé 124). También se muestra la feroz oposición a los espíritus que no son afines al arte y que, en general, tienen un carácter práctico, que lidia con lo mercantil y al que mueve un afán comercial.

Hemos intentado construir la actitud dandi de Valdelomar valiéndonos de una serie de elementos con los que el autor peruano buscó diferenciarse y construir para sí un refugio donde la moneda de cambio fuese la aristocracia del talento y del espíritu. Para mostrarlo, hemos repasado la manera en que el dandi peruano construyó, desde sus propios

textos, un marco que le permitiera articular una poética dandi. Pero señalamos también que, en la activa labor de elaboración de sí mismo, Valdelomar rompió la idea estática del texto escrito e incluyó en su obra la simulación y la pose. Tanto el reportaje que Valdelomar dedica a José Ingenieros como el intercambio de misivas con Máximo Fortis, contribuyeron ampliamente en la construcción del marco que le permitió a Valdelomar desplegar su dandismo.

En el reportaje del Conde de Lemos a José Ingenieros se muestra cierto antagonismo entre las ideas de ambos autores, sobre todo las relacionadas con el ser y el parecer, que, como ya hemos explicado, es uno de los sellos que construyen el dandismo de Valdelomar. El dandi peruano se «enfrenta» al autor argentino. Se grafican aquí dos de los extremos del *fin-de-siècle*. Por un lado, Ingenieros funge como representante del academicismo positivista y neodarwinista, y ya para 1915 hacía largo tiempo que había publicado varios de sus trabajos más importantes sobre patologías de artistas, entre ellas la simulación *La psicopatología en el arte* (1902), *La simulación en la lucha por la vida* (1902) y *Simulación de la locura* (1903). Por el otro, Valdelomar no solo representa al anti academicismo, sino que también puede ser considerado uno de los tipos de artista que Ingenieros estudió en *La simulación en la lucha por la vida*. En dicho libro, Ingenieros habla de los simuladores de tipo «refractario»:

En ellos la simulación no es, como en los fisgones, el fin en sí misma. Lo que les lleva a simular es el deseo de disonar con su ambiente, disgregando las ideas de los individuos entre quienes viven y luchan; son sujetos cuya finalidad es negativa y cuya simulación suele serles perjudicial. Hacen el efecto de aquellos individuos que se disfrazan de fantasmas para asustar a los demás y acaban por recibir una bala enviada por los que debían asustarse (154).

Valdelomar, sujeto de estudio, se enfrenta al experto entre los expertos en temas referidos al arte de la simulación. A propósito del reportaje en mención, Bernabé propone que «si para Ingenieros la pose traduce una impostura porque el que posa necesariamente miente, para Valdelomar lo que cuenta es lo inverso. No basta con ser talentoso, hay que posar para parecerlo. Se puede ser muy genio, pero si no se posa de tal, se corre el riesgo de ser confundido... (141). Desde las primeras líneas del reportaje, Valdelomar plantea la disyuntiva entre ser y parecer:

José Ingenieros es un hombre como cualquier otro. Su celebridad, su maravilloso talento, sus notables dotes de escritor, no aparecen en su persona por más que uno los busque. Viste una americana plomiza, usa zapatos amarillos, corbata de color. Casi un huachafo. Su fisonomía incolora no revela ninguna inquietud; bajo su frente ancha y vulgar, no parece vivir ningún problema, en sus ojos no anida ninguna pregunta; es un hombre de fisonomía lastimosamente incolora; si yo le hubiera encontrado en la calle sin que me le hubieran indicado, jamás habría creído que ese señor fuera un sabio. Parece cobrador de la luz eléctrica (Valdelomar *Obras completas* 2: 417-8).

Tal y como lo presenta Valdelomar, Ingenieros es un hombre que carece de una pose. O, mejor dicho, como lo menciona más adelante, «es un *poseur*, un gran *poseur*, pero tiene una pose vulgar» (*Obras completas* 2: 418). Dicha vulgaridad deviene de la apariencia absolutamente anodina del autor argentino, alguien que no brilla, que es incoloro, que podría ser cualquier hijo de vecino y que, además, carece de buen gusto. Para Valdelomar, el escritor argentino es un genio pero no lo parece; es decir, alguien que cree más en el ser que en el parecer. Valdelomar, con tono jocoso, dice: «Toda la tarde estuvo dudando y por fin no se atrevió a decirme estas tres palabras: —Soy un genio» (ibídem). En su análisis sobre este reportaje, Bernabé sugiere que «Valdelomar silencia la teoría que Ingenieros desarrolla en su libro sobre los simuladores, en especial la del grupo en el que Ingenieros habría catalogado a Valdelomar, en el caso de haber descubierto que Valdelomar era un simulador» (143).

El dandi peruano no tiene reparos en mostrarse como un *poseur* y un *epateur*, y le reprocha repetidas veces a Ingenieros no tener la misma, podríamos decir, actitud performativa o la conciencia de estar representando un determinado papel. En este caso, el de parecer el genio que es. Tanto es así que, por ejemplo, Valdelomar pensaba que Ingenieros tendría preparadas respuestas para algunas preguntas y, al darse cuenta de que no es así, manifiesta su sorpresa cuando señala que: «Este señor no ha estudiado una respuesta definitiva para los elogios y esto en él, me parece de una falta de previsión reprochable» (*Obras completas* 2: 419). Valdelomar ratifica la importancia de la pose, al darle un rol central en la elaboración que de sí mismo el dandi elabora. No concibe la idea de un autor genial que no muestra, a través de su performatividad, signos que den cuenta de ella. En el equilibrio buscado por el dandi peruano entre ser

y parecer, Valdelomar entiende que un autor genial debería hacer que su performatividad confirme ante la audiencia su característica de genio. Por ello es que la curiosidad del comienzo —«tenía al respecto mis expectativas» (*Obras completas* 2: 422) termina por convertirse en una verdadera desilusión: «Y yo bajo del barco convencido de que José Ingenieros es un *poseur* empedernido, un efectista que me ha hecho teatro. Pero haciendo teatro José Ingenieros, el inmenso escritor argentino, el admirable analítico, el notable filósofo, ha fracasado (ibídem). El experto argentino en temas de *poseurs* y *epateurs* no satisface la curiosidad del dandi peruano, quien termina burlándose de la incapacidad del argentino de darse cuenta de que el único que estaba haciendo teatro durante el encuentro entre ambos escritores era Valdelomar mismo.

Pocos años más tarde, en 1918, Juan Francisco Valega, utilizando el seudónimo Máximo Fortis, publica una carta dirigida al Conde de Lemos que tiene como pretexto su lectura de *El caballero Carmelo*. Tanto dicha misiva como la respuesta de Valdelomar son de gran utilidad para resaltar la importancia que, en la obra del dandi peruano, se da al equilibrio entre ser y parecer.

Al igual que Valdelomar, Máximo Fortis parece entender muy bien las enseñanzas de D'Aureville. Si Valdelomar reclamaba a Ingenieros que además de ser también *debía* parecer genial, Fortis sostiene que el Conde de Lemos ha logrado dicho equilibrio:

Chillan las gentes al leer en sus artículos las declaraciones «yo tengo talento», «tal artículo brillante», etc., etc. Se le censura entonces acremente con indignación digna de mejor motivo. Pero, cuando leen el *Conde de Lemos* al final de un artículo se lo suerben íntegro. ¡Que sois un *poseur*! En esta tierra de distraídos era el único medio de suscitar la atención. Ya pasaron los tiempos en que Ud. era tan discutido. Poco a poco a fuerza de talento y de constancia literaria se ha ido abriendo paso en el criterio de la mayoría el meritorio esfuerzo que hoy sostiene en nuestro medio el pendón literario. (...) Talento es lo que falta. Y usted lo tiene (*Valdelomar por él mismo* 2: 338-339).

Su carácter *poseur* se complementa con el talento literario, que, según Fortis, ha sido ya ampliamente legitimado. Fortis destaca la pose constante y el afán de excentricidad que le hace pensar en Baudelaire y que tiene como objeto asombrar a su audiencia (*Valdelomar por él mismo* 340). La respuesta del Conde de Lemos no se hizo esperar, y constituye,

por un lado, una evidencia de su plena conciencia de la existencia de un público al que desea sorprender, y, por el otro, un testimonio de su activa labor en la construcción de sí mismo:

El público —que es y será siempre un niño grande, malcriado y caprichoso—, no fijaba su atención en el punto que yo había menester para obtener éxito en mi arte. Estudié entonces la manera de que las planchas no me salieran movidas y recurrí a la maña del fotógrafo. Mis compañeros de hoy en la literatura y, sobre todo, mis sucesores de mañana, no acabarán nunca de agradecerme el servicio que les he prestado ni podrán medir bien 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. Así, los escritores carecían del estímulo que procura la popularidad y cuando editaban un libro —*rara avis*— nadie se tomaba la molestia de comprarlo, de donde el mejor libro resultaba ineficaz y estéril. Yo comprendí a tiempo que un escritor necesita, ante todo, una gran popularidad, un gran público que se interese por él, un mercado que se interese por él, un mercado para sus obras (*Valdelomar por él mismo 2*: 341-2).

En este fragmento de la respuesta a Máximo Fortis se cifra la conciencia plena por parte de Valdelomar de la presencia de un público al que se debe, y el cual fue de capital importancia para obtener éxito en su arte. Al haberse dado cuenta de que únicamente con su talento poca gente le compraría sus libros, de que, al fin, pasaría desapercibido, si no era capaz de articular una serie de actos performativos que lo convirtieran en el centro de atención de su audiencia, Valdelomar abocó sus esfuerzos a ello. El autor peruano reconoce al público y quiere que su audiencia crezca, desea ser un autor con un amplio público. La cita en cuestión también permite apreciar cierto carácter estratégico en el dandi peruano, que incluso hace uso de su cuerpo y de la maña de los fotógrafos que lo representan para que el público potencial repare en su existencia. A propósito, Luis Alberto Sánchez recoge una anécdota que pinta de cuerpo entero la disposición de Valdelomar al uso de los accesorios y del decorado de su performatividad: «... si para llamar la atención tuviera que salir vestido de amarillo, lo haría sin titubear. ¿O cree usted que un zambo como yo atraería de otra manera la atención de estos cholos gordos, espesos y universitarios de su Lima?» (Sánchez 301). Valdelomar llevó a extremos su performatividad con tal de que esto le garantizase una audiencia. «En la desmesura del gesto», dice

Bernabé, «puede leerse no solo un deseo de parecer lo que no se es (la carencia de un origen aristocrático o de distinciones heredadas de familia o de rango), sino que en el desparpajo, así como en lo atildado de la figuración, se anula la ley de la tradición letrada» (140). Al incorporar la esfera performativa en su obra escrita y fuera de ella, en Valdelomar la letra impresa deja de tener preponderancia.

En su misiva, Máximo Fortis habla del carácter de *poseur* del dandi peruano, y la respuesta de Valdelomar a este punto específico muestra ampliamente su búsqueda del equilibrio entre ser y parecer. Deja constancia del calculado esfuerzo de sus acciones performativas tras volver a hacer hincapié en su talento literario:

¿Pueden darse cuenta, acaso, los que no trabajan, ni luchan, ni sueñan, ni esperan, ni crean, ni siembran, ni aman, ni sufren, ni piensan, lo que significa hacer en cuatro o cinco años treinta cuentos maravillosos, doscientas crónicas perfectas, quince o veinte pequeños poemas, cuatro o seis conferencias..., fundar una revista de combate y revolucionar en sus tres únicos números; hacer seis u ocho retratos maravillosos; escribir dos, tres y cuatro artículos diarios en un periódico; colaborar en publicaciones extranjeras; ir una hora diaria, por lo menos, al Palais Concert; y dar, de tarde en tarde, un par de bofetadas; contestar el saludo; hacerse la barba; concederle al sastre dos sesiones semanales y otras tantas al zapatero; dar diario una lección de estética, tomando té en el *Palais*, a cinco o seis discípulos y admiradores..., oír la monótona historia de los admiradores, siempre nuevos y cansados, siempre que os dicen las mismas cosas: «es usted inmenso», «es usted poliforme», «es usted desconcertante», etc.? (*Valdelomar por él mismo 2*: 342-3).

El espíritu dandi de Valdelomar se muestra con plenitud en estas líneas. Allí se cifran la importancia de la pose que acompaña al talento literario, la revalidación del equilibrio que debe existir entre ser y parecer, su carácter poliforme, performativo, *epateur*. Por ello es que el grito que Valdelomar da en su respuesta a Fortis se convierte en la ratificación plena de su celebración de la diferencia, la individualidad y el dandismo: «¡Qué culpa tengo de ser Yo!» (ibídem).

A lo largo de la trayectoria de Valdelomar, se evidencia en su temprana producción de ficción la utilización principalmente de dos características del dandismo: el reconocimiento de un público y el deseo de sorprenderlo. Se trata de un dandismo que se nutre de las ideas del francés D'Aureville y

su modelo británico, Brummel. Desde la escritura, Valdelomar comenzó la construcción de un marco que más adelante le permitiría, en un contexto de lucha por el reconocimiento de la intelectualidad provinciana, desplegar su dandismo con plenitud. Estas características resuenan en sus acciones performativas, en la manera en que se autorepresenta en cartas y reportajes, hasta alcanzar en las postrimerías de su vida un lugar de enorme centralidad ante el público de su tiempo.

Bibliografía

- BERNABÉ, Mónica. *Vidas de artista: bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren: Lima 1911-1922*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora; Instituto de Estudios Peruanos, 2006.
- BUTLER, Judith. «Performative Acts and Gender Constitution: an essay in phenomenology and feminist theory». Henry Bial (ed.). *The Performance Studies Reader*, Nueva York: Routledge, 2007: 187-199.
- D'AUREVILLY, Jules Barbey. *Du Dandysme et de Georges Brummell*. París: Alphonse Lemerre, Éditeur, 1879.
- FOUCAULT, Michel. «Qu'est-ce que les Lumières?». Daniel Defert y François Ewald (eds.). *Dits et Écrits 1954-1988*, IV. París: Gallimard, 1994: 562-578.
- HINTERHÄUSER, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. María Teresa Martínez, traductora. Madrid: Taurus, 1980.
- INGENIEROS, José. *La simulación en la lucha por la vida*. Buenos Aires: Rosso y Cía, 1917.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1995.
- MAZZUCHELLI, Aldo. *Julio Herrera y Reissig. Prosa fundamental, prosa desconocida, correspondencia*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura; Biblioteca Artigas, 2011.
- RÉNIQUE, José Luis. *Imaginar la nación. Viajes en busca del «verdadero Perú» (1881-1932)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2015.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Valdelomar o la belle époque*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- SEIGEL, Jerrold. *The Idea of the Self. Thought and Experience in Western Europe since the Seventeenth Century*. Nueva York: Cambridge University Press, 2005.
- SPENCE SMITH, Thomas. «Aestheticism and Social Structure: Style and Social Network in the Dandy Life». *American Sociological Review* 39, (1974): 725-43.
- VALDELOMAR, Abraham. *Obras completas*. Ed. Ricardo Silva-Santisteban. 4 volúmenes. Lima: Ediciones Copé, 2001.
- VALDELOMAR, Abraham. *Valdelomar por él mismo: cartas, entrevistas, testimonios y documentos biográficos e iconográficos*. Ed. Ricardo Silva-Santisteban. 2 volúmenes. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2000.
- WORTHEN, W.B. «Disciplines of the text: sites of performance». Henry Bial (ed.). *The Performance Studies Reader*, Nueva York: Routledge, 2007: 10-25.