

Elena Martínez-Acacio

**Abraham Valdelomar,
narrador del Perú moderno**



Ediciones de Iberoamericana

113

CONSEJO EDITORIAL:

Mechthild Albert

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn

Daniel Escandell Montiel

Universidad de Salamanca

Enrique García-Santo Tomás

University of Michigan, Ann Arbor

Aníbal González

Yale University, New Haven

Klaus Meyer-Minnemann

Universität Hamburg

Daniel Nemrava

Palacky University, Olomouc

Emilio Peral Vega

Universidad Complutense de Madrid

Janett Reinstädler

Universität des Saarlandes, Saarbrücken

Roland Spiller

Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main

Abraham Valdelomar, narrador del Perú moderno

Elena Martínez-Acacio

IBEROAMERICANA - VERVUERT - 2020

Este libro se ha publicado con el apoyo del Departamento de Lenguas y Literaturas
Romances de la Universidad de Míchigan y el fondo personal de investigación
de Cristina Moreiras Menor.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2020

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2020

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com

www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-122-6 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-96456-941-7 (Vervuert)

ISBN 978-3-96456-942-4 (e-Book)

Depósito Legal: M-9482-2020

Imagen de la cubierta: *Abstract background*, S-Belov

Diseño de la cubierta: a. f. diseño y comunicación

Impreso en España

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	7
1. INTRODUCCIÓN: NECESIDAD DE UNAS NUEVAS COORDENADAS DE ACERCAMIENTO A LA OBRA DE ABRAHAM VALDELOMAR.	9
1.1. Entre la “generación del novecientos” y la “generación de la Reforma Universitaria”.	13
1.2. Valdelomar inclasificable: la cuestión del etiquetado y la evolución	22
1.3. El conde de Lemos y la <i>belle époque</i> peruana	31
2. ENTRE EL DECADENTISMO FINISECULAR Y LA MODERNIZACIÓN CONFLICTIVA	43
2.1. Subversión de la mirada europea decadentista en los “cuentos exóticos” . .	43
2.2. Perspectivas urbanas: Lima, espacio conflictivo de la modernidad	52
3. IMPERIALISMO Y POLÍTICA NACIONAL.	81
3.1. Ariel vs. Calibán: los “cuentos yanquis”	81
3.2. Orientalismo desde el margen: los “cuentos chinos”	101
4. IMÁGENES EN PUGNA: HISTORIA Y PROYECTO DE IDENTIDAD NACIONAL	121
4.1. La herencia colonial como proyecto nacional.	125
4.2. Legitimación cultural de lo incaico en <i>Los hijos del Sol</i>	144
5. “EL PERÚ NO ES LIMA NI SE PARECE A LIMA”: LA CUESTIÓN DEL CENTRALISMO	181
5.1. Criollismo literario en torno a 1900: hacia una redefinición de la peruanidad	185
5.2. Imagen nostálgica de la provincia en los “cuentos criollos”.	192

6. LA TENTATIVA VANGUARDISTA: LOS INCLASIFICABLES.	231
6.1. De burgueses tranquilos y escritores malditos	239
6.2. De mitología, leyenda y religión	253
7. CONCLUSIONES.	267
8. BIBLIOGRAFÍA CITADA	277
9. ÍNDICE ONOMÁSTICO.	291

AGRADECIMIENTOS

Este libro es el fruto de un proceso de pensamiento, escritura y reescritura que se ha prolongado en un extenso periodo de tiempo y se ha desarrollado en diversas instituciones y con el apoyo de muchas personas. A todas ellas dedico estas palabras de agradecimiento.

En una primera fase, durante mis estudios de doctorado en la Universidad de Alicante (2011-2015), desarrollé, gracias al programa de becas FPU 2010 del entonces Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del gobierno español, las investigaciones que condujeron a la defensa de mi tesis doctoral en julio de 2015, dedicada a la obra de Abraham Valdelomar. Agradezco a la Universidad de Alicante, concretamente al Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura y especialmente a la profesora Eva Valero, cuyas enseñanzas, comentarios y apoyo fueron fundamentales para el desarrollo de este proyecto.

En Perú, agradezco 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 y hacerme partícipe de la vida intelectual de dicha institución. 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 hacer de guía a través de las calles limeñas y por tantas charlas de inestimable valor.

Este libro tomó su forma definitiva a miles de kilómetros de donde había empezado. Agradezco enormemente el apoyo del Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Michigan en la publicación de este libro.

Agradezco también a todas las profesoras y profesores, compañeras y compañeros que, con su energía, su compromiso con la labor investigadora, sus lecturas y sus conversaciones me descubrieron nuevas posibilidades y me encaminaron hacia nuevas reflexiones. Este aprendizaje fue fundamental para revisar mis planteamientos iniciales y darles forma definitiva. Agradezco especialmente a la profesora Cristina Moreiras-Menor por su apoyo a este proyecto, por sus lecturas, por compartir sus ideas y ayudarme siempre a encontrar la mejor versión de las mías propias, y por su extraordinaria generosidad.

Este libro no habría sido posible sin todas aquellas personas que han permanecido firmes en la retaguardia. Gracias a mis padres y a mis hermanos por su cariño, y al resto de mi familia por poner la nota de humor constante en mi vida. Gracias a David Campbell, Mariel Martínez Álvarez y Luis Miguel dos Santos, Raquel Vieira Parrine Sant'Ana y Elizabeth Walz por su amistad y por compartir conmigo las alegrías y sinsabores de esta vida que nos une. Finalmente, gracias a Esteban Kreimerman, por tantas horas pasadas escuchando mis ideas, por sus inteligentes y respetuosos comentarios y por no haber dejado de animarme y darme su cariño ni siquiera en los momentos más difíciles.

INTRODUCCIÓN:
NECESIDAD DE UNAS NUEVAS COORDENADAS
DE ACERCAMIENTO A LA OBRA DE ABRAHAM VALDELOMAR

*Y vivirá mi alma en las cosas futuras
sintiendo las saetas de nuevas desventuras,
en una larga, triste, cruel peregrinación...*
Abraham Valdelomar,
“Ha vivido mi alma”

En la literatura peruana del siglo xx existen pocas figuras tan controvertidas como la de Abraham Valdelomar (1888-1919). En su tiempo fue, sin duda, el escritor más conocido, alabado y vituperado tanto por su producción literaria como por sus zahirientes artículos y crónicas periodísticas contra la burguesía limeña. Sin embargo, con el tiempo, el significado y alcance de la producción del autor fue difuminándose, sobre todo debido a las posteriores valoraciones críticas que, incapaces de conciliar las diversas facetas de su producción y de su controvertida personalidad pública, trataron de encorsetar, dividir y jerarquizar una obra que, como se proponen demostrar las páginas de este trabajo, escapa y excede las clasificaciones literarias tradicionales. En este volumen me propongo, tomando como eje vertebrador la producción narrativa de Valdelomar, un muy necesario acercamiento holístico al conjunto de su obra.

Para poder llevar a cabo dicho acercamiento, resulta imprescindible atender a las condiciones políticas, ideológicas y culturales que hicieron posible la aparición de una figura como la de Abraham Valdelomar en el Perú de comienzos del siglo xx. Este volumen se sitúa, por tanto, en el seno de debates ideológico-culturales de la época, vinculados con aspectos como la

modernización acelerada de la capital, el problema del centralismo frente a las provincias, el problema de la marginación cultural y política de la población indígena, el criollismo y sus implicaciones culturales y políticas, la profesionalización de los escritores —que implicó la redefinición del lugar social de los intelectuales latinoamericanos en estos años— y la incorporación parcial y desigual de Perú al capitalismo internacional. Todos estos elementos articularon los matices del problema de la redefinición identitaria del país y la configuración de un proyecto nacional que definiría el proyecto político del Perú moderno.

En este contexto, la cuestión de la “literatura nacional” adquirió drástica relevancia, pues la visión de lo que podía ser considerado como “literatura peruana” surgía impregnada de implicaciones ideológicas. El poder legitimador de la palabra escrita hizo que autores como Valdelomar desbordaran las fronteras de la tradición: por una parte, incorporando al canon literario obras que se ocupaban, por ejemplo, de la vida provinciana o del pasado prehispánico; por otra parte, abriendo el camino de acceso a la ciudad letrada tradicional a intelectuales de clase media procedentes de provincias. Con obras como sus “cuentos criollos” o sus “cuentos incaicos”, así como con sus extravagancias al estilo de los dandis finiseculares europeos, Valdelomar inició un cambio que trascendió los límites de lo literario, y cuyos efectos se harían notar en la labor política e intelectual de pensadores como José Carlos Mariátegui o César Vallejo.

En los últimos años ha surgido una serie de estudios que dan cuenta de las tensiones socioculturales de la época y del lugar, y de la relevancia que Valdelomar tuvo para el desarrollo de los procesos ideológicos del Perú de principios del siglo xx (me refiero a estudios como los de Bernabé 2006, McEvoy 2013, Ortiz Canseco 2015, Rénique 2015, Neyra Magagna 2020). Dichos estudios se centran en los aspectos performativos de la figura pública de Valdelomar en conjunción con elementos especialmente relevantes de su trayectoria vital en el contexto de la vida intelectual peruana de su tiempo y constituyen un aporte de gran valor para comprender las múltiples facetas del autor. Sin embargo, en general, estos estudios remiten solo superficialmente a su obra literaria, como apoyo para iluminar algunas observaciones, pero no como objeto de estudio en sí mismo. Por este motivo, considero que se hace imprescindible un acercamiento como el que propongo en estas páginas,

capaz de dar cabida a todos los matices de la obra valdelomariana, así como al conjunto de voces e ideas que poblaron el horizonte intelectual peruano de estos años, y con las que la producción del autor estuvo en constante y fructífero diálogo. Insisto en que se trata de un acercamiento necesario que viene a cubrir un vacío crítico ya insoslayable con respecto a Valdelomar y su significado para las letras peruanas. Pues, si bien el autor ha permanecido como una de las figuras más estudiadas y comentadas de la literatura peruana del siglo xx, la mayoría de los estudios críticos se ha limitado a ofrecer bien una visión superficial de su obra (a menudo explicada en exceso en términos biográficos), bien un estudio pormenorizado, pero parcial, de una u otra parte concreta de su producción, sin ofrecer una mirada que aúne la crítica literaria con la comprensión de su contexto de producción.¹

¹ Existen numerosas ediciones que recogen algunos de sus cuentos; y tres compilaciones fundamentales de su narrativa completa: *Obras, textos y dibujos* (1979) recogidos por Willy Pinto Gamba con prólogo de Luis Alberto Sánchez; *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. Este trabajo 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. Existen asimismo varios estudios bio-bibliográficos generales, como *Valdelomar o la belle époque* (1987), de Luis Alberto Sánchez o *Valdelomar, el conde plebeyo* (2000) de Manuel Miguel de Priego y varias compilaciones de cartas, conferencias y textos inéditos: *Valdelomar por él mismo: cartas, entrevistas, testimonios y documentos biográficos e iconográficos* (2000) de Ricardo Silva-Santisteban; *Abraham Valdelomar-Luis Varela y Orbegoso. Vidas y cartas* (2005), reunidas por Osmar González y Jorge Paredes; *Epistolario de Abraham Valdelomar* (2007), editado por César Ángeles Caballero. Por otro lado, existen 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 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 el autor, 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 Caballero.

Dadas estas circunstancias, cabe preguntarse por qué la literatura de Valdelomar ofrece tanta resistencia a ser estudiada y aprehendida globalmente. A mi parecer, la particular producción literaria de Valdelomar ha sido con frecuencia víctima de las formas canónicas de abordar el estudio de la literatura, y las aproximaciones críticas a Valdelomar han acabado configurando tres grandes problemas que obstaculizan la comprensión de su obra en conjunto: (1) la insistencia en dividir históricamente el estudio de las literaturas nacionales en “generaciones” de autores, que en muchas ocasiones ha resultado en una excesivamente simplificada oposición entre “novecentistas” y “colónidas”; (2) el problema del “etiquetado literario”, que periodiza la literatura en movimientos o corrientes sucesivas y obliga a los autores a encajar en ellas o quedar fuera del canon, lo que ha dado lugar a una confusa vacilación crítica a la hora de declarar a Valdelomar perteneciente a unas u otras; y (3) la tendencia a explicar la obra de un autor a partir de su vida, puesto que los esfuerzos por comprender la compleja personalidad del autor han oscurecido, en ocasiones, el significado de su obra. Estos tres problemas están relacionados entre sí y vinculados con la forma tradicional en que se estudia y valora la literatura, que a menudo pasa por alto la complejidad y profundidad del material estudiado y deforma o, como mínimo, simplifica las condiciones y procesos de producción y recepción de la literatura en un lugar y momento determinados. Por ello, en esta introducción me propongo desbrozar el modo en que estas categorías han sido aplicadas a Valdelomar, localizar sus limitaciones y justificar en qué medida limitan la comprensión del alcance de la producción del autor. Propongo, entonces, atender a cada uno de estos tres problemas y observar cómo se han aplicado a la literatura de Valdelomar, para así poder desembarazarnos de algunos *a priori* heredados y dejar lugar para que hable, inmersa en su contexto de producción y en diálogo con otras voces, la lógica que subyace a la producción valdelomariana en su conjunto.

I. I. ENTRE LA “GENERACIÓN DEL NOVECIENTOS” Y LA “GENERACIÓN DE LA REFORMA UNIVERSITARIA”

La entrada de América Latina en el engranaje capitalista estuvo marcada por la dependencia con respecto a las potencias imperialistas occidentales, consentida y favorecida por las oligarquías nacionales, obsesionadas con el progreso y la modernización. No obstante, el efecto modernizador fue muy superficial y repercutió únicamente en los grandes centros urbanos, que sufrieron un drástico crecimiento demográfico fruto tanto de la inmigración rural como de la extranjera. Dicho crecimiento 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 que logró sumarse a la oleada modernizadora (Romero 1976: 268). Estas transformaciones convocaron grandes oleadas migratorias del campo a las ciudades. Al mismo tiempo, aparecieron las primeras industrias y, con ellas, las organizaciones de obreros y sindicatos. Las clases populares empezaban a entrar en la vida política y surgieron, por primera, vez partidos que desafiaron el orden social establecido por los partidos tradicionales. Pero si las clases populares se organizaban y pedían un cambio estructural, las nuevas clases medias-altas profesionales (es decir, la nueva burguesía que se había hecho con el control de los medios de producción), no deseaban cambiar las estructuras básicas de la organización social. Bien al contrario, pretendían entrar a formar parte de los sectores que tradicionalmente habían gozado del poder y los privilegios. Persiguieron este objetivo no solo a través del enriquecimiento material sino, sobre todo, a través de comportamientos y apariencias, tratando de convertir su nueva situación económica en una nueva posición social.²

Todas estas transformaciones tuvieron un correlato en el terreno cultural. Autores finiseculares como Flaubert, Baudelaire o Poe inauguraron en

² En una iluminadora revisión del periodo que ocupa estas páginas, Carmen McEvoy traza una interesante conexión entre los ideales del civilismo republicano peruano y lo que denomina “tiempo del enmascaramiento” en Lima, donde la “decencia” surge como “uno de los valores fundamentales de la cultura mesocrática peruana” (2013: 326).

Europa y Estados Unidos la reacción al capitalismo al presentarse como figuras malditas, en oposición a la burguesía y su sistema de valores (Rama 1998). El modernismo fue el movimiento que, en el ámbito latinoamericano, coincidió con las reacciones artísticas al espíritu burgués industrial. La literatura que se inscribe en el amplio abanico de lo que llamamos modernismo puso de manifiesto las contradicciones que la modernización implicaba en los países periféricos: en las nuevas sociedades gobernadas por una burguesía materialista, los escritores legitimaron su papel por medio de la apropiación de los valores espirituales. 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 pugnar por la autonomía de la producción estética y la profesionalización de la escritura. De este modo, y a pesar de la oposición al materialismo burgués que subyacía a las actitudes de muchos intelectuales de la época, las letras se convirtieron 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. La cara positiva de esta mercantilización de la escritura radicó en la disociación de las figuras del escritor y el político (lo que no equivale a decir que los escritores se desentendieran de la política, como ha pretendido la crítica más tradicional). Los escritores finiseculares asumieron lo que Rama (1998) llamó una “función ideologizante” que se plasmó en los periódicos, que abrieron un espacio de escritura nuevo en la sociedad moderna. Un espacio de expresión que, por vez primera, se desvinculaba del poder gubernamental y adquiría cierta independencia. Surgió así un discurso disidente que tuvo su público receptor, sobre todo, en las capas medias, obreras y populares. Comenzaba el “asalto a la ciudad letrada” (Rama 1998).

Sin embargo, el proceso delineado —muy brevemente y de forma muy general— para América Latina en estos años no se dio en Perú al mismo tiempo ni de la misma manera. A finales del siglo XIX se había detenido en Perú la vida nacional, sumergida en la Guerra del Pacífico primero,³ y

³ 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,

en la inestabilidad política posterior que culminaría con la guerra civil de 1895. Procesos como la profesionalización de los escritores ocurrieron más tarde y sujetos a circunstancias particulares, concretamente durante el periodo conocido como “República aristocrática”.⁴ La guerra y sus consecuencias marcaron un punto de inflexión en la cultura peruana, donde “palpitaba una certeza fundamental: el dominio de la ‘ciudad letrada’ capitalina había llegado a un punto límite y el ‘verdadero Perú’, en su relanzamiento o su aniquilación, aparecía como terreno de definición” (Rénique 2015: 241). Los debates ideológicos que dominaron el horizonte cultural de las primeras décadas del siglo xx se desarrollaron en dos tendencias simultáneas. Por un lado, los escritores vinculados a las oligarquías tradicionales producían ante todo ensayos de tema histórico y sociológico, ocupados en desentrañar los conflictos fundamentales del país; a este grupo de autores se ha denominado tradicionalmente “generación del novecientos”. Por otro lado, emergen posturas rupturistas que, siguiendo la reflexión iniciada a finales del siglo anterior por Manuel González Prada, presentan una nueva visión en torno a aspectos nunca antes cuestionados de la vida nacional como, por ejemplo, la situación de los pueblos indígenas o el problema del centralismo de Lima frente a las provincias. Estas posturas divergentes estuvieron profundamente vinculadas con la modernización acelerada y los cambios que, entre 1909 y

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 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.

⁴ Jorge Basadre (1992) acuñó el término “República aristocrática” para referirse a los gobiernos que se sucedieron en el Perú tras la Guerra del Pacífico desde 1895 hasta 1919, estos es, desde el segundo gobierno de Nicolás de Piérola hasta los inicios del Oncenio de Leguía (1919-1930). El término hace referencia a una época dominada por la oligarquía tradicional vinculada al Partido Civil, que consolidó la relación de dependencia entre Perú y las potencias imperialistas del exterior.

1919, permitieron el desarrollo de la clase media peruana⁵ y catapultaron a los intelectuales al escenario público, donde “se convirtieron en participantes directos e indirectos del proceso de reelaboración de la vieja identidad” (McEvoy 2013: 314).

La fascinación por el cambio y la angustia que provocaba el romper los lazos comunitarios, la necesidad de construir valores patrióticos sólidos y el desprecio burlón a los políticos y a las instituciones democráticas que estaban asumiendo dicha tarea, la angustia por ser aceptado y el desdén por *el establishment*, fueron algunas de las características de la cultura mesocrática que fue construyéndose un espacio y una voz durante los años finales del régimen civilista (McEvoy 2013: 315).

En este contexto se sitúa la obra de Abraham Valdelomar, quien, contemporáneo de la “generación del novecientos”, presentó, al igual que otros jóvenes intelectuales de provincias, 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 que dirigió en 1916, *Colónida*. En realidad, no puede hablarse aquí de generaciones, pues se trata de una serie de escritores nacidos en torno a los mismos años. Probablemente esta artificial oposición cronológica se deba más bien al hecho de que autores más jóvenes como José Carlos Mariátegui o César Vallejo (que se alinearon en su juventud con los “colónidas”) manifestaron, ellos sí, una clara oposición a los novecentistas, y la imagen que estos difundieron ha sido heredada por críticos posteriores.⁶

⁵ “A inicios del siglo xx, las clases medias empezaron a mostrar un rostro más definido en el espacio de una ciudad que, como Lima, atravesaba por cambios acelerados. La presencia de la clase media se hizo evidente en el censo de 1908. Una comparación entre los censos de 1876 y 1908 arroja un incremento en el número de abogados, ingenieros, médicos, empleados asalariados, maestros, periodistas, estudiantes y pequeños comerciantes. Los empleos asalariados pasaron de 950 en 1876 a 6.821 en 1908. Los tenderos crecieron de 845 a 1.382 y los periodistas, entre los que se encontraba Valdelomar, se multiplicaron casi diez veces. Las filas de la clase media se vieron engrosadas por la inmigración, principalmente italiana, que a partir de finales del siglo xix empezó a jugar un papel determinante en la economía del país” (McEvoy 2013: 326).

⁶ Cabe mencionar, no obstante, que los últimos estudios que se ocupan de este periodo (McEvoy 2013; Rénique 2015) empiezan a refinar el aspecto generacional, reconociendo que,

Entre 1914 y 1916, Mariátegui era articulista de *La Prensa*, donde conoció a Abraham Valdelomar, con quien trabó gran amistad.⁷ Luis Alberto Sánchez era 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 élite 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” materializado en limeñismo y pasadismo, “lo que, en política, se traduce así: centralismo y conservantismo” (Mariátegui 1928: 194).

La concepción de Sánchez y Mariátegui, que marchaba por cauces muy parecidos en estos años, perduró en los siguientes, pues la crítica ha mantenido generalmente esa visión profundamente negativa de la generación del novecientos.⁸ Si bien es cierto que, como tónica general, los novecentistas

dentro de lo que se puede considerar cronológicamente el “novecentismo” convivieron, se opusieron y se influyeron complejas tendencias ideológicas representadas por distintos sectores sociales y que sustentaban proyectos nacionales divergentes.

⁷ 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.

⁸ Visión que puede rastrearse en intelectuales peruanos de primera línea durante todo el siglo xx. Para Julio Ortega, en Perú, la situación “dependiente y subsidiaria del entendimiento de la realidad nacional sería formalizada por los trabajos de la generación del 900” (1978: 31). Por su parte, Antonio Cornejo Polar 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

abordaron la situación peruana desde posturas conservadoras, es necesario tener en mente que, en realidad, hubo entre ellos una pluralidad de miradas y tendencias políticas (siempre dentro de una postura conservadora). Ya acercándonos al medio siglo, Tamayo Vargas (1947), sin negar la tendencia conservadora de estos autores, reconoce la trascendencia de su labor para la historia cultural peruana del siglo xx. Más recientemente, Teodosio Fernández (2009) explora los planteamientos variados que propusieron los “novecentistas”, cuya producción amalgamó influencias y teorías de época que, en todo momento, tenían por objetivo la revitalización del Perú y la definición de su identidad cultural. 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.

En realidad, la visión que se tiene de la “generación del novecientos” es el resultado del efecto simplificador del propio concepto de “generación”: se ha tendido a identificar a todo el grupo con las posturas más conservadoras de Riva-Agüero, dejando de lado la variedad y complejidad de planteamientos más abiertos de otros autores. Los jóvenes de la Reforma Universitaria convirtieron a los “novecentistas” en enemigos, y así se presentaron como lo nuevo, redefiniendo nociones como nación, indio o modernidad (López Alfonso 2009). De este enfrentamiento surgió la noción de dos generaciones diametralmente opuestas —la “generación del novecientos” frente a la “generación de la Reforma Universitaria”— y la labor de autores como Valdelomar y otros “colónidas” se ha visto, como consecuencia, deformada. En unos casos, se ha identificado el movimiento Colónida con la generación posterior y, como he indicado antes, se ha planteado la existencia de dos generaciones de autores que eran, de hecho, de la misma edad. Incluso cuando esta artificial división no ha sucedido, la labor de los “colónidas” ha quedado oscurecida entre las posturas aparentemente ultraconservadoras de los novecentistas y la reacción tajante de los autores posteriores, de cariz socialista en política (Mariátegui, Haya de la Torre) y vanguardista en literatura (Vallejo).

Pero antes de la consolidación ideológica de autores como Mariátegui o Sánchez, vinculados a la Reforma Universitaria de 1918, y en un ángulo

1821, pero sólo adquiere vigor y sistematicidad al comenzar el siglo xx gracias al pensamiento de José de la Riva-Agüero” (1989: 68). Luis Loayza (1990) se suma a estas impresiones.

opuesto a los “novecentistas”, los intelectuales procedentes de sectores medios en su mayoría provincianos, como era el caso de Valdelomar, se habían erigido como motor de cambio. Su labor no estuvo cifrada en una iniciativa política, sino que se acerca más bien a la “función ideologizante” de Rama: “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” (López Alfonso 2009: 96). En efecto, en el proceso de cambio y reestructuración que sufría la sociedad peruana de estos años, se hacía necesario para los sectores medios ocupar un lugar en la producción literaria del país, es decir, conquistar el que históricamente había sido uno de los bastiones fundamentales de legitimación ideológica de las clases dominantes. En Perú, este “asalto a la ciudad letrada” vino desde la provincia, y se manifestó “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 Valdelomar” (Lauer 1989: 12).

Puesto que, como he avanzado antes, los llamados “novecentistas” se dedicaron a la escritura de ensayos y estudios históricos y sociológicos, se creó un vacío en la producción literaria que vinieron a ocupar intelectuales de clase media y con frecuencia procedentes de las provincias, entre los que podemos contar a Valdelomar.⁹ No obstante, el interés de estos nuevos sectores en la literatura constituyó también la “expresión de una situación estructural vinculada con la identidad como problema central de la emergencia social” (Lauer 1989: 19-20). Esta especie de vacío en la producción literaria fue ocupado por intelectuales de provincias que por aquellos años llegaron a Lima,

⁹ Hay que 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 del grupo, en exceso homogeneizado por la crítica posterior. En cualquier caso, el interés de estos intelectuales aristócratas por la literatura estuvo sobre todo cifrado en lo que Lauer (1989) denomina “monopolio de la tradición”. Los ensayos de dichos autores 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 española, actitud que responde a una concepción nacional conservadora y arraigada en la herencia colonial.

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. Así, 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 cambio (Lauer 1989). Este grupo profesional encontró en el periódico su espacio de expresión, a su vez, la prensa se convirtió en agente movilizador de la vida cultural (Espinoza 2004: 35) y, al mismo tiempo, en espacio de escritura que legitimaba un proyecto nacional alternativo al de las clases hegemónicas tradicionales.

Por tanto, el panorama intelectual en que se movió Abraham Valdelomar no consistió en 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. Se trata de un momento en que, a las consecuencias de la Guerra del Pacífico, que aún pervivían en la memoria reciente de la población, se superpusieron 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. Junto a todas estas, surgió la preocupación por dilucidar la especificidad de la literatura peruana y dar cuenta de los aspectos en los que radicaba su originalidad. La determinación de lo que constituía la literatura nacional estaba también, obviamente, relacionada con un proyecto nacional determinado. La óptica hispanizante propugnada por Riva-Agüero, que negaba la influencia de la cultura indígena en la literatura peruana, 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). En obvia contraposición, intelectuales como 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, 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” (López Alfonso 2006: 19), se opuso el indigenismo propugnado por autores como Mariátegui. En realidad, en 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” (López Alfonso 2006: 33). La confrontación surge, pues, una vez más, entre la “generación del novecientos” y la “generación 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.¹⁰ Lo cierto es que los “colónidas” vivieron una época que estuvo marcada por los cambios 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

¹⁰ 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 novecentistas. 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. [...] La sierra, sojuzgada, lucha, sin término, por su vieja libertad. La costa afánase por volver al mundo colonial, ama la esclavitud y goza cuando peligra su independencia” (99-100). 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” (1981: 214). 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 “hacia ‘peruanismo’ con frecuencia”, aunque matiza que era “a espaldas del movimiento. *El Caballero Carmelo* y *La Mariscala* son algo así como infidelidades al colonidismo” (ibíd.).

García Calderón. Los “colónidas” recibieron todo el impacto modernizador propugnado por los modernistas latinoamericanos y se empaparon de lecturas europeas. Quisieron 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 escritores finiseculares europeos y latinoamericanos y enarbolaron orgullosos la bandera del cambio en los gustos estéticos. Pero todo ello nunca se articuló en un programa político propio. Se trataba en esencia un grupo heterogéneo y su papel fue el de bisagra, eslabón entre un orden viejo y uno nuevo. Lo que lograron con sus actitudes y escritos 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 en hacer que la provincia irrumpiera en la vida capitalina y reclamara su lugar en el seno de la vida peruana. Sin embargo, la importancia de esta función ha quedado difuminada a menudo en los estudios literarios, constreñida por artificiales agrupaciones en generaciones que falsean el contenido y alcance de la producción de este heterogéneo grupo de autores. En definitiva, el movimiento “Colónida”, y Valdelomar en particular, iniciaron un diálogo fundamental con los autores de la “generación del novecientos” y sentaron, con sus reacciones, las bases para el surgimiento de intelectuales como Mariátegui o Vallejo. Este estudio parte de esta perspectiva para abordar la obra literaria de Abraham Valdelomar.

1.2. VALDELOMAR INCLASIFICABLE: LA CUESTIÓN DEL ETIQUETADO Y LA EVOLUCIÓN

En las primeras décadas del siglo xx, la prensa se configuró como la alternativa al espacio universitario, y en ella se fraguaron las posturas progresistas del momento. Mientras los intelectuales procedentes de familias acomodadas y vinculadas al civilismo encontraron un punto de reunión en las aulas universitarias, los 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 los espacios alternativos que ocuparon escritores como Valdelomar. Estos jóvenes se reunían principalmente en el diario *La Prensa* y en la tertulia que se formaba en la confitería Palais Concert.

Por estos años, Valdelomar escribió una ingente obra literaria y periodística. Se había iniciado como colaborador en prensa muy joven, en torno a 1906, publicando caricaturas y algunos poemas en revistas de la capital. 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. Antes de *Las voces múltiples*, 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. 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. Durante su vida, no dejó de publicar crónicas y artículos de las más variadas temáticas. La variedad y cantidad de sus escritos, unidas a su temprana e inesperada muerte hicieron que, ya entre sus contemporáneos, su obra se percibiera como heterogénea e inacabada:

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 (Mariátegui 1928: 198).

En términos parecidos se expresó Luis Fabio Xammar, para quien Valdelomar no fue responsable del carácter fragmentario de su obra, pues murió

inesperadamente, y consideraba 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” (1940: 91). 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 posteriores.

La heterogeneidad de una obra en teoría truncada por la muerte temprana ha desembocado, asimismo, 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 en el ámbito del postmodernismo;¹¹ a veces incluso se le ha atribuido un papel literario un tanto confuso, como el de superador del modernismo (Delgado 2005) o el de ser un “adelantado del postmodernismo” (Zubizarreta 1968: 22). En realidad, se trata de un problema de “etiquetado literario” que suele obedecer más a la perspectiva de análisis asumida por quien realiza la crítica o antología 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.

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 y la literatura del italiano Gabriele D’Annunzio (1863-1938) y, con su viaje a Roma, en 1913, habría ido depurando su literatura, tanto temática como formalmente, hasta dar con la fórmula de los “cuentos criollos”,

¹¹ En 1920, Enrique Castro y Oyanguren, definía a Valdelomar como modernista (2003: 20). También para Alberto Tauro Valdelomar estaría entre los modernistas peruanos junto con Chocano, Bustamante y Ballivián y Ventura García Calderón (1969: 165), opinión que comparte Alberto Escobar (1960). Según Francisco Carrillo en su edición de *El Caballero Carmelo*, el modernismo fue constante guía de Valdelomar (1980: 5). Estuardo Núñez sitúa a Valdelomar entre los narradores neorrealistas, posteriores a los modernistas (1965: 74-79). Tamayo Vargas sitúa a Valdelomar y a *Colónida* en el postmodernismo peruano (1965: 644). Luis Alberto Sánchez (1981) excluye a Valdelomar del modernismo. Antonio Cornejo Polar lo considera también postmodernista (2000: 205-207) y Martha Barriga lo sitúa en el postmodernismo latinoamericano, aunque reconoce su afinidad con los “planteamientos, dudas y problemática del Modernismo europeo” (2002: 603).

claro ejemplo del postmodernismo y lo mejor de la producción del autor.¹² Esta idea se ha convertido en un lugar común en los estudios críticos sobre Valdelomar, y ha impuesto sobre el autor una supuesta evolución en su obra que no es tal. Para desterrar la idea de una evolución así planteada, es necesario atender a las circunstancias en que se dio el viaje a Roma de Valdelomar.

Después de la guerra civil que había visto la unión de fuerzas entre el Partido Civil y el Demócrata de Piérولا en pos de la derrota del militarismo, los civilistas se habían hecho con el control de la política peruana. 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 y estudiantes y que tuvo, en general, el apoyo de las capas populares, que se unieron frente al monopolio civilista. Valdelomar se vinculó estrechamente con la campaña del candidato demócrata: ofreció conferencias, habló en mítines políticos y fue, en ocasiones, secretario personal de Billinghurst. Por estos mismos años, estaba matriculado en la Universidad de San Marcos, donde obtuvo unas calificaciones pésimas y no logró aprobar ningún curso completo. En realidad, 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 sus intereses 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. De hecho, fue por estos años cuando acuñó el adjetivo de “universitario” como sinónimo de atrasado y estúpido (Bernabé 2006). Valdelomar conjugaba el desprecio por la universidad y el academicismo con sus actitudes extravagantes. Fue también por estos años cuando se proclamó conde de Lemos, y desplegó toda una serie de actitudes bohemias y decadentes (a las que atenderá con más detalle el siguiente apartado). Conviven así en Valdelomar dos actitudes que aparecen, en principio, como contradictorias: “por un lado, practica un dandismo clásico y escribe novelas decadentes; por el

¹² En esta estela podemos situar estudios como el de Earl M. Aldrich Jr., para quien corresponde a tres autores, López Albújar, 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 (1966: 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” (1969: s. p.).

otro, despliega una fervorosa actividad política como agitador y militante del populismo billinghurstista que promovió la democratización de la sociedad a partir de 1912” (Bernabé 2006: 124). En ocasiones, los críticos han resuelto esta aparente contradicción proponiendo una supuesta evolución, desde un momento inicial de comportamiento decadentista y excéntrico que da lugar a obras de marcado carácter modernista y escaso valor literario, a un momento posterior (a raíz del viaje a Roma) en el que el autor depura su literatura y sus actitudes y se produce el feliz hallazgo de la fórmula que le lleva a escribir los “cuentos criollos”.

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. Valdelomar carecía de conexiones familiares que le permitieran desempeñar su labor intelectual cómodamente, por lo que necesitó hacerse con el favor y la atención del público. Sin embargo, esta no era tarea fácil para un escritor humilde y de provincia, por lo que, en gran medida, su pose histriónica y sus atuendos extravagantes fueron una estrategia para procurarse un público espectador, pues “para ser leído primero necesitó ser visto” (Bernabé 2006: 122). 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. Hasta ese momento, los intelectuales habían pertenecido a clases acomodadas y, bien habían podido financiarse el viaje 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.¹³ Tras la victoria de Billinghurst, fue nombrado director del diario oficial *El Peruano* y, poco después, fue nombrado segundo secretario de la Legación del Perú en Roma, a donde partiría el 30 de junio

¹³ 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 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” (“Carta a Enrique Bustamante y Ballivián”, en *Epistolario de Abraham Valdelomar*, 2007: 55).

de 1913. Valdelomar permaneció en Roma muy poco tiempo, solo hasta febrero de 1914, pues el gobierno de Billinghamurst cayó tras el golpe de Estado perpetrado el 4 de febrero de 1914 por el general Benavides (pero orquestado en gran medida por el civilismo tradicional). Al recibir la noticia del golpe de Estado y la deposición de Billinghamurst, Valdelomar renunció a su puesto y regresó a Lima.

En su artículo “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”¹⁴ (1944: 395). 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” (1959: 17-18). Idea que suscribe también Armando Zubizarreta, para quien 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” (1968: 17). Esta idea del “vuelco a sí mismo” de 1913 ha contribuido a acentuar esa imagen evolutiva. Es innegable —lo sabemos por su correspondencia durante aquellos meses, a la que aludiré en el capítulo dedicado a los “cuentos criollos”— que la experiencia europea actuó como catalizador, llevándole a recordar con nostalgia su infancia, su tierra y su familia; 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 llega a afirmar que la

¹⁴ 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 romana” (1989: 192-193).

estancia en Roma supuso un cambio tajante y una ruptura definitiva con los modelos anteriores.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que, según su correspondencia, Valdelomar había escrito muchos de los “cuentos criollos” antes de viajar a Roma. *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” había sido redactado en Lima, antes de partir hacia Europa. 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 tras su regreso a Lima. Así lo corroboran las palabras de Alfredo González Prada (hijo de Manuel González Prada y colaborador de *Colónida*); según él, 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”. Según Alfredo González Prada, “la influencia de Valdelomar fue preponderante. Acababa de regresar de Europa, y venía todo iluminado de Italia y Francia”, y citaba, entre los autores leídos por los “colónidas” a Lorrain, D’Annunzio, Eça de Queirós, Valle-Inclán, Rimbaud, Mallarmé o Herrera y Reissig.¹⁵ 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 de la influencia europea tras su regreso, pues el cosmopolitismo y el europeísmo estuvieron en la base del propio movimiento Colónida, ya en 1916.

La noción de una evolución en Valdelomar, provocada sobre todo por el viaje a Roma, pierde todavía más fuerza simplemente con observar las fechas de publicación y composición de sus cuentos en conjunto. Según los críticos que suscriben la idea de la evolución, los “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

¹⁵ Estas citas corresponden a una carta de Alfredo González Prada dirigida a Luis Alberto Sánchez, fechada en Nueva York, a 26 de noviembre de 1940, reproducida en *Colónida* (1981: 214).

técnicas que enlazan con las vanguardias. Por otro lado, en el encabezamiento de *Yerbasanta* (publicada por primera vez en el volumen *El Caballero Carmelo* de 1918), el autor asegura haberla escrito a los 16 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, 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. Conviene añadir aquí que la producción literaria de Valdelomar se extendió por un periodo de, como máximo, ocho o diez años; la idea de una evolución pierde fuerza también si pensamos que todos esos drásticos cambios que proponen los críticos tuvieron que darse en un periodo de tiempo tan breve y tan productivo para el autor.¹⁶

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 pues, al comprobar las fechas de redacción de muchos de sus cuentos, puede corroborarse que las diversas opciones de su narrativa son ensayadas desde muy temprano y simultáneamente, aunque, como es natural, algunas alcanzaron más desarrollo que otras. Esto es así, precisamente, porque todas esas opciones narrativas emergen en el seno de

¹⁶ Aunque desde 1906 publicaba caricaturas y algunos poemas en prensa, 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.

un debate intelectual que, por aquellos años, se ocupaba de los más diversos aspectos sociales, políticos y culturales, y que Valdelomar permeabilizó y a los que dio forma en su narrativa (y también en su producción periodística).

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: “en su corta vida, Valdelomar escribió mucho, pero de modo disperso, oscilando entre la innovación y la tradición” (1989: 365). Más que evolucionar del modernismo al postmodernismo o incluso la vanguardia, el autor oscila entre las posibilidades expresivas que diversas tendencias estéticas le ofrecen como vehículo para construir su literatura y que brotaron simultáneamente: “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” (Rodríguez-Peralta 1969: 26). 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 intelectual en que se desarrollaron su vida y su obra. En Valdelomar se dan cita tanto todos los géneros literarios 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” (González Vigil 1990: 269).

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 nos encontramos en un momento conflictivo culturalmente, en el cual Valdelomar desarrolla una obra variada y heterogénea. 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 eso que la historiografía literaria ha llamado 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 su sello original. Si nos desprendemos de las etiquetas

tradicionales y nos detenemos a escuchar la lógica interna de la producción valdelomariana en su conjunto, comprobaremos que, a pesar de su innegable variedad, puede hablarse de un hilo conductor que la recorre: la preocupación por definir la identidad nacional. Preocupación hacia la cual gravitan las preocupaciones y proyectos de la mayoría de los intelectuales peruanos de la época, con las que Valdelomar establece un fructífero diálogo.

1.3. EL CONDE DE LEMOS Y LA *BELLE ÉPOQUE* PERUANA

La literatura de Valdelomar ha sido a menudo juzgada en estrecha relación con su conducta extravagante, entendiéndola una y otra (sobre todo en una supuesta primera parte de su vida, previa al viaje a Roma) como imitaciones de modas y estéticas europeas del fin de siglo, sin mayor relevancia para lo que se ha considerado lo más importante de su producción literaria (los “cuentos criollos” fundamentalmente).¹⁷ No obstante, es necesario entender no solo la obra sino también la personalidad del autor en el contexto sociocultural de su época, el cual he empezado a delimitar en las páginas anteriores. Solo así pueden entenderse plenamente y de forma integral una serie de actitudes que, lejos de limitarse a ser excentricidades imitativas, constituyen en sí mismas auténticos posicionamientos políticos y que tuvieron una relevancia vital no solo para la literatura peruana, sino también para la reconfiguración de los sistemas de producción intelectual y la visibilización de la provincia y de la población indígena.

A principios del siglo xx las jerarquías tradicionales peruanas empiezan a resquebrajarse y la reorganización social se plasma en la configuración de los espacios ciudadanos: “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

¹⁷ Es necesario señalar que en los últimos años se han publicado interesantes estudios donde las actitudes extravagantes de Valdelomar se estudian desde el punto de vista del contexto sociológico-cultural en que se desarrollan y que inciden en sus implicaciones políticas. Tal es el caso de *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)* (2006) de Mónica Bernabé o el capítulo “El Perú soy yo”, en *Imaginar la nación. Viajes en busca del “verdadero Perú” (1881-1932)*, de José Luis Rénique, publicado en 2015.

restringidos: Valdelomar, por ejemplo, no gustaba de las chicherías o picante-rías; pero tampoco podía entrar en los clubes restringidos, aunque lo deseara” (Del Águila 1997: 195). Los clubes eran lugares exclusivos de reunión de las élites, y era allí donde se dirimían los asuntos políticos, sociales e incluso literarios que ocupaban la vida intelectual peruana. 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 élite ilustrada, a la que desafió constantemente, sino también de las capas más populares, que constituyeron la base de su público y con las que sintió mayor afinidad.

A finales del siglo XIX, la élite aristocrática fue trasladándose a barrios residenciales y balnearios y abandonaron el centro de la ciudad, ocupado cada vez más por los sectores medios y populares. A finales del siglo XIX, la plaza de Armas era el lugar donde se reunían los poderes oficiales, y en torno a ella se situaban los límites físicos de la ciudad letrada tradicional. Con el inicio del nuevo siglo, la reconfiguración del espacio urbano con el abandono del centro por parte de las clases aristocráticas hizo que el espacio de la sociabilidad se trasladara al jirón de la Unión. Allí estaban los cafés y confiterías, y conectaba con las calles donde se situaban las redacciones de los periódicos y las pulperías. En estas calles se flexibilizaban las divisiones tradicionales y se comunicaban las diferentes clases sociales. Fue en este espacio, y concretamente en el Palais Concert,¹⁸ donde surgió un diálogo alternativo, abierto y público (Del Águila 1997). El Palais se convirtió en el lugar predilecto de

¹⁸ 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” (Jolly Herrera 2012: 28). “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 ‘Colónidas’” (Sánchez, 1981: 1235).

reunión de los intelectuales de la época cuyo líder era Valdelomar, aquellos no pertenecientes a las familias hegemónicas tradicionales.

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 Sánchez, “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 ceja airada; bostezos, piropos de color vivo; ociosidad parlante; amor a la ostentación” (1987: 186). Valdelomar reaccionó contra todo ello, que no era más que el intento de la nueva burguesía capitalina por imitar los gustos y conductas de la aristocracia tradicional. Para enfrentar estas actitudes, Valdelomar puso en práctica la misma estrategia que algunos escritores finiseculares europeos y modernistas latinoamericanos habían empleado antes que él: llevó al extremo la frivolidad y la exquizez, y tuvo la osadía de proclamarse conde de Lemos. 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’” (Sánchez 1987: 171). No resulta extraño que la burguesía limeña se escandalizara de semejantes conductas.¹⁹ Insisto en la idea de que estas actitudes han de ser entendidas en su contexto. Su conducta le permitía legitimarse, reclamando la aristocracia de espíritu que el materialismo burgués no podía alcanzar; y también legitimar la profesión de escritor y de artista. Puesto que carecía de un nombre o de una fortuna, empleó su propio cuerpo, su imagen y su conducta para epatar a la burguesía y ganarse el favor del público lector.

¹⁹ Tanto es así que, 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 huraño 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” (1918: v).

Colónida y todo lo que la rodeó tuvo mucho de todo esto. La revista 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: “los ‘colónidos’ [...] insurgían contra los valores, las reputaciones y los temperamentos académicos. Su nexo era una protesta, no una afirmación”²⁰ (Mariátegui 1928: 196). Así parecían entenderlo también los “colónidas” 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”.²¹ 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. El posicionamiento de *Colónida* era sobre todo un ataque a la “ciudad letrada” tradicional, es decir, a la intelectualidad aristocrática representada por los llamados “novecentistas”, de hecho, la revista acogió varias polémicas entre autores de ambos grupos.

Al ataque a la “ciudad letrada” se unía inevitablemente el cuestionamiento de la supremacía histórica de Lima sobre otras áreas del país. La mayoría de los “colónidas” procedían de las provincias y mostraban una actitud antilimeña que estaba directamente vinculada con un fuerte anti-academicismo o anti-universitarismo. 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 (como pretendía, por

²⁰ 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” (1965: 77). 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” (1974: 130), 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” (2007: 31).

²¹ Alfredo González Prada, “*Colónida*: revista de Abraham Valdelomar” (*La Prensa*, 7 de enero de 1916). Reproducido en *Valdelomar por él mismo* (2000: 209).

estos años, Riva-Agüero), y aunque no desdeñaban la herencia cultural de la antigua metrópoli, se 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” (Gnutzman 2007: 31). Y aunque *Colónida* no se materializó en una iniciativa política concreta, sí constituyó el motor y, a la vez, el resultado, de los cambios sociales que sufría el país.

En este sentido, *Colónida* no solo acogió polémicas con intelectuales más conservadores, sino que reivindicó a autores de diferentes provincias (como Eguren, por ejemplo) y nuevos temas para la literatura peruana. Su aparición no solo constató un cambio social, sino que plasmó el concepto de Perú y lo peruano que venía asociado a las nuevas clases sociales que tomaban posiciones en la Lima del momento.²² 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” (Bernabé 2006: 17). Y en este sentido, el que la mayoría de los “colónidas” procediera de provincias, o que Federico More se atreviera a desafiar como lo hizo a Ventura García Calderón,²³ 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 político. Sin duda, el modo en que más claramente *Colónida* supuso un desafío fue el servir de receptáculo e incentivar las relaciones entre los intelectuales limeños y los de las ciudades del interior, donde se materializaron iniciativas paralelas, como el “Grupo Norte” en Trujillo o “El Aquelarre” en Arequipa.²⁴ Entre estas y *Colónida* surgieron

²² Para una información más detallada sobre la revista y su relación con el canon nacional, véase Martínez-Acacio (2015).

²³ Los números 2 y 3 de *Colónida* acogieron un artículo de More titulado “La hora undécima del señor García Calderón” donde el arequipeño se enfrentaba al canon literario propuesto por García Calderón en su libro *La literatura peruana (1535-1914)*, reclamando el lugar que les correspondía a diversos autores no limeños que García Calderón había obviado en su estudio.

²⁴ “Junto con *Colónida* [...] está el ‘Grupo Norte’ (1915) que tuvo en sus filas a Ate-nor Orrego, Alcides Espelucín, José Eulogio Garrido, Federico Esquerre, etc. a los cuales se

fructíferas relaciones. Si se tiene en cuenta todo esto, es posible comprender mejor la aparente contradicción en Valdelomar entre su aristocratismo (profundamente irónico) y la fuerza de sus artículos de tema social y político, permeados de críticas devastadoras contra la burguesía y los valores que esta representaba. Y en este sentido, *Colónida* constituyó una actitud política, en tanto que fue un acto de insurgencia destinado a intimidar y resquebrajar a la élite letrada limeña (Bermúdez-Gallegos 1996). 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.

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 críticos contra la política limeña y las desigualdades sociales. Todas estas reivindicaciones adquirieron corporeidad definitiva cuando se decidió a abandonar Lima y recorrer el Perú. Entre diciembre de 1917 y enero de 1918 había realizado un viaje a Huacho (a raíz del cual perdió su empleo en *La Prensa*).²⁵ Aquella visita a la provincia de Chancay —donde se encuentra el distrito de Huacho— era en realidad el preludio de un proyecto

adhiera 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. Rodríguez, 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 Teja*, en agosto de 1917, con clara orientación posmodernista” (Pantigoso 1982; reproducido en *Memoria y leyenda*, p. 266).

²⁵ Tras su regreso de Roma, Valdelomar había proseguido 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 políticos burgueses. Sin embargo, renunció a su puesto en el diario debido a que, entre diciembre de 1917 y enero de 1918, mientras realizaba un viaje a Huacho, el director de *La Prensa* decidió que la columna “Palabras” siguiera publicándose, redactada por otros autores, pero sin indicar la nueva firma. A su regreso, Valdelomar se indignó pues, bajo el título “Palabras”, habían sido insultadas personas que merecían todo su respeto y dimitió de su puesto.

más ambicioso, y compartido por otros jóvenes periodistas. Por tanto, la apertura que *Colónida* había supuesto para los intelectuales procedentes de las provincias peruanas no acababa con la revista: el ataque a la ciudad letrada no tenía sus límites en la publicación de una revista en Lima, sino que llegó mucho más lejos. Desde el momento en que Valdelomar decidió iniciar su recorrido por provincias era clara su intención de reunir intelectuales jóvenes de ideas modernas y procedentes de toda la geografía peruana:

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*...²⁶

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 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 y trabó 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.²⁷ Los dos viajes a las provincias supusieron la culminación del

²⁶ La cita pertenece a una entrevista que César Vallejo realizó a Valdelomar y que se publicó con el título “Con el Conde de Lemos” en *La Reforma*, Trujillo, 18 de enero de 1918. Reproducida en César Vallejo (2005: 319).

²⁷ La narración pormenorizada de estos viajes puede encontrarse en Manuel Miguel de Priego (2000, capítulos XIII y XIV); así como en *Valdelomar en Piura* (1973) de J. E. Cheesman; “Abraham Valdelomar en Piura” (1980) de Manuel Velázquez Rojas; “Abraham Valdelomar y Huaraz” (1989) de Manuel S. Reina Loli; *Valdelomar en Moquegua. Retrato de una ciudad* (1991) de Ismael Pinto Vargas, *Abraham Valdelomar en Cajamarca* (2003) de Waldemar Espinoza Soriano, *Las conferencias de Abraham Valdelomar* (1985), *Valdelomar, conferenciante* (1962) y “El pensamiento vivo de Valdelomar” (2004) de César Ángeles.

proceso iniciado en las páginas de *Colónida*: la definitiva apertura de la vida intelectual peruana al ámbito de las provincias. Además, estas giras como conferenciante supusieron 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 gratuitas (Miguel de Priego 2000; Espinoza Soriano 2003).

Si, como propone Mónica Bernabé, *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” (2006: 154); ese ataque se lleva un paso más lejos en los viajes a las provincias donde Valdelomar puso su cuerpo en circulación, haciendo entrar en juego una nueva forma de transmitir sus ideas, trascendiendo la palabra escrita para situarse a sí mismo y toda su persona ante un auditorio. De este modo, “desafía códigos de lectura, de circulación de los productos de la cultura letrada, desafía el gesto del escritor erudito” (Bernabé 2006: 156). Pero todavía hay una vuelta de tuerca más: la vestimenta y conducta dandi de Valdelomar parecían desentonar con el mensaje social y reivindicativo de sus conferencias (en su momento, y posteriormente, como ha demostrado la incapacidad de algunos críticos de conciliar ambas facetas del autor). 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 rosas (Kishimoto Yoshimura 1994).

La actitud dandi 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 todo ello 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. 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. 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 libertad.²⁸

En un esclarecedor estudio, Marie Elise Escalante (2017) profundiza en las complejidades del desafío al centralismo llevado a cabo por Valdelomar, tanto en su producción literaria como en sus conferencias políticas. Según ella, aunque en sus conferencias y escritos políticos Valdelomar localiza los problemas de la sociedad peruana en el centralismo de Lima con respecto a las provincias, en realidad, en el discurso del autor pervive el centralismo cultural. En su gira por el interior del país, “habría una contradicción entre la política que denuncia y el modo como se autorrepresenta frente a su público, ya que él no aparece como provinciano, sino como el representante de los intelectuales de la capital” (Escalante 2017: 52). Aunque Valdelomar reclama un cambio en las dinámicas que históricamente han subordinado las provincias a la capital, es incapaz todavía de pensar un cauce que se aleje de la guía intelectual desde la capital al interior del país.

A lo largo de este trabajo, iremos viendo otros fragmentos de estas conferencias, así como artículos y conferencias muy anteriores a las de sus últimos años, donde estas mismas denuncias estaban presentes. Si bien es cierto que a Valdelomar le quedaban muchas paradojas por resolver en su proceso de comprensión de la realidad peruana (como comprobaremos al acercarnos a su obra) es cierto también que su vida y su literatura marcaron un cambio de rumbo y un primer escalón hacia futuras reivindicaciones de resultados más palpables. En cada aspecto de su narrativa escucharemos hablar a esa suerte

²⁸ Citado en Miguel de Priego (2000: 388-389). Según Mariátegui: “en nuestros últimos coloquios, escuchaba con interés y con respecto mis primeras divagaciones socialistas” y aventuraba “Valdelomar hubiera llegado a amar el socialismo” (1928: 198).

de dandi pseudo-revolucionario que llevó al límite todo tipo de tendencias y modelos literarios en busca de una literatura que significara un vínculo con la existencia, no solo propia, sino nacional. El alcance y el valor de ese vínculo es lo que van a tratar de dilucidar las páginas que siguen.

El enfoque que propone este trabajo pasa por abandonar etiquetas y clasificaciones tradicionales (que, como han mostrado las páginas anteriores, limitan notablemente la complejidad de la producción del autor) y estudiar la obra de Valdelomar de forma holística, tratando de localizar la lógica del conjunto, siempre en diálogo con su contexto de producción, y con las ideas de otros intelectuales de su época. Este acercamiento permite apreciar que la heterogeneidad y dispersión de la obra de Valdelomar, lejos de suponer un obstáculo para su estudio, proporcionan las claves para comprender no solo su producción literaria, sino el conjunto de debates ideológicos y cambios sociopolíticos que se sucedieron en Perú durante las primeras décadas del siglo xx. Para lograr esta visión de conjunto, me propongo llevar a cabo un estudio temático-ideológico. Se trata de agrupar la producción valdelomariana en torno a núcleos relacionados con una veta concreta del debate ideológico que se desarrollaba en el horizonte cultural peruano de la época. Así, cada capítulo permitirá apreciar cómo la literatura de Valdelomar se incardina y dialoga con las ideas de otros intelectuales del momento. Esto no implica renunciar al análisis estilístico, bien al contrario, supone contextualizar dicho análisis para poder observar, más allá de etiquetas literarias que violentan una obra profundamente rica en matices, la relevancia que cupo a Valdelomar en el desarrollo ideológico de su tiempo.

Como ya he indicado, 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 como las “neuronas” o los “diálogos máximos”. Este trabajo está focalizado en la narrativa porque es el género que mejor muestra la variedad de temas a los que Valdelomar dedicó su atención. Sin embargo, se verá también cómo los temas presentes en sus obras de ficción son trasunto literario de preocupaciones políticas, sociales y culturales a las que da voz en otros textos no ficcionales. Por eso, este trabajo recurre también a artículos, conferencias, cartas, etc., ya que todo ello forma

un conglomerado paratextual que complementa la narrativa y conduce a una comprensión cabal y totalizadora del conjunto.

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 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 este estudio, tomo especialmente en cuenta la delineada por Ricardo Silva-Santisteban en su edición de las *Obras completas* (2001) de Valdelomar, donde 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 menos que se indique lo contrario, en el cuerpo del texto todas las citas correspondientes a escritos de Valdelomar proceden de esta edición, indicando entre paréntesis el volumen y página para cada cita. Sin embargo, este trabajo no se propone estudiar los cuentos a partir de una clasificación preestablecida, sino descubrir cómo las líneas temáticas que recorren la obra del autor ofrecen una nueva perspectiva de su obra y del momento cultural en que se desarrolla. Por tanto, me sirvo de las clasificaciones anteriores solo en la medida en que estas ofrecen un punto de partida desde el que abordar los ejes temáticos de la obra del autor.

2.

ENTRE EL DECADENTISMO FINISECULAR Y LA MODERNIZACIÓN CONFLICTIVA

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

José Gálvez, *Una Lima que se va*

2.1. SUBVERSIÓN DE LA MIRADA EUROPEA DECADENTISTA EN LOS “CUENTOS EXÓTICOS”

Como he 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 “exóticos”: “El palacio de hielo” y “La virgen de cera”, ambos escritos en 1910.¹ Se trata de dos textos breves, ambientados en una Europa medieval idealizada. Formalmente, entonan con los temas, tópicos y lenguaje de la literatura modernista más canónica. Valdelomar y los “colónidas” fueron en Perú los herederos del modernismo latinoamericano, a través del cual les llegaron también los ecos de la literatura finisecular europea. Los relatos de los decadentistas franceses, con su gusto por la vida bohemia, las enfermedades erotizadas y los mundos

¹ “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.

de lo esotérico se hacen presentes en estos relatos filtrados por las narraciones de autores como Darío, Nervo o, en Perú, Clemente Palma. Aunque son numerosas y heterogéneas las influencias literarias de Valdelomar, el bagaje literario aprendido del modernismo pervivirá en su obra, y le proporcionará estrategias narrativas y una constante preocupación por el lenguaje poético que se aprecia en toda su obra.

Sin embargo, la calidad de su narrativa no se hace del todo patente en los “cuentos exóticos”, que 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, había sido el reflejo de un cambio de actitud ante el mundo que conllevaba un ansia genuina de renovación del lenguaje literario,² pero que en Valdelomar no va más allá de la imitación. De hecho, los “cuentos exóticos” adolecen de una prosa ampulosa, acumulación de estampas líricas que no consiguen articularse en una estructura trabada y fluida que sí conseguirá en otros momentos de su producción. En cualquier caso, y como suele suceder con las cuestiones de etiquetado literario, modernismo, post-modernismo y regionalismo o criollismo convivieron y se entremezclaron en el tiempo y en los autores. Valdelomar revela ese cruce de caminos que bebe de distintas sensibilidades en un momento histórico complejo en el que la literatura, después de la eclosión modernista pero estrechamente vinculada con ella, discurría por nuevos cauces:

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

² El modernismo trataba de plasmar, a través del lenguaje, una nueva sensibilidad sobre la cual no dejaron de reflexionar los escritores. 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” (en Mattalía 1996: 97). 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” (en Mattalía 1996: 140). “Esta evolución en la técnica es paralela a una evolución sentimental; a nuevos estados de alma, nuevas formas de expresión” (Coll 1901, en Mattalía 1996: 123).

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 tiempo (Coll 1901, en Mattalía 1996: 124).

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 cuando 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.

En los “cuentos exóticos” encontramos narraciones dentro de otra narración. El narrador-personaje ofrece a su interlocutor una amplia gama de temas, que incluyen cuentos orientales, o rusos, escenas florentinas, motivos germanos o turcos, entre otros. El narrador incluso justifica su elección de los temas: “¡Hablemos de los reyes! Ellos hacen espléndidas nuestras narraciones y llenan de pompa nuestros pensamientos. ¡El oro y los reyes!” (II, 37). Con estas palabras, Valdelomar estaba posicionándose de acuerdo con una moda literaria y con una manera de hacer literatura: la modernista. Sin embargo, esta necesidad de declarar al lector sus intenciones informa elocuentemente del desfase entre el momento modernista y el momento en que escribió Valdelomar. A pesar de ello, estos relatos suponen la exploración de un cauce literario en el que, dado el contexto y la formación del autor, le era necesario adentrarse. 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 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 xx (1988: 62).

Los dos relatos que nos ocupan se ajustan bastante bien: en los dos se crea un universo teñido de fantasía (las lejanas estepas siberianas, los acantilados irlandeses) con presencias extrañas (más evidentes en “La virgen de cera”), cosmopolitas, en tanto que se desarrollan en exóticos lugares geográficos, 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” (1973: 53). Este rasgo se hace evidente en estos relatos ya que, al estar enmarcados en un viaje, asistimos 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:

—¿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 rey Míndor (II, 42).

Para comprender en su justa medida estos cuentos resulta necesario considerar, además, un aspecto fundamental que, aunque pueda parecer una cuestión casi de Perogrullo, 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 poesía.³ No significa esto que no surgieran importantes aportaciones en el ámbito de la prosa, de hecho, en los últimos años la crítica

³ Véanse, al respecto, los estudios de Muñoz (1973) o Seymour Menton (1974).

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 coincide 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 modernista, inherentemente poéticos:⁴ “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” (Muñoz 1973: 56), lo que configura una narración de carácter estático, sobrecargada de imágenes gráficas y cromáticas. 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” (1973: 61). 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. En estrecha conexión con la profusión descriptiva, se sitúa la incansable preocupación del modernismo 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,

⁴ En torno a la relación del poema y el cuento modernista, véanse los trabajos de Enrique Pupo-Walker (1973), Luis Leal (1971), José Miguel Oviedo (1989), José Olivio y Carlos Javier Morales (1998) y Pedraza (1998).

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 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. 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” (Olivio y Morales 1998: 33). Para los escritores modernistas, entonces, la misión del escritor es la de “escuchar y dotar de forma verbal a la secreta unidad del cosmos” (ibíd.: 14). Concepción a la que 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 podía ser reflejo de una nueva concepción del mundo, porque esa concepción ya había sido instaurada antes de que él comenzara a escribir. Hay que tener en cuenta que estos cuentos constituyen una de las primeras incursiones del autor en la narrativa y acusan inexperiencia y un marcado carácter imitativo.⁵ Al mismo tiempo podemos ver en Valdelomar una actitud que, heredera del influjo modernista en su concepción de la naturaleza y de la misión del artista, se distancia de las exigencias del estilo y la técnica tan propias del modernismo canónico:

⁵ Esto no implica afirmar que Valdelomar evoluciona estilísticamente. La adquisición de destreza artística a medida que un autor escribe y avanza en su formación es inevitable, y no tiene nada que ver con plantear una evolución en términos estilísticos según la cual, en un momento concreto de su vida, un autor “es modernista” y, más adelante, es otra cosa. De esta segunda opción es de la que trata de distanciarse este estudio, lo que no implica negar la adquisición de pericia y madurez de Valdelomar a lo largo de los años.

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 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.*). De hecho, será en sus momentos de mayor sinceridad, en la rememoración de la infancia y la vida familiar, cuando alcance sus mayores logros literarios. Sin embargo, en los “cuentos criollos” se observa 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 convivencia y retroalimentación de diversas corrientes estéticas con las que el autor experimenta.

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, en conexión con los avances científicos producidos a lo largo del siglo XIX, y bebiendo de influencias como Poe, Wilde y los simbolistas franceses, que poblaron sus relatos de personajes misteriosos y atmósferas inquietantes. Los relatos modernistas exploraron los ámbitos de lo espectral y misterioso, y se hicieron eco de los interrogantes y temores que el desarrollo científico suscitaba al ofrecer la posibilidad de manipular las leyes de la naturaleza (Güich Rodríguez 2017). Desde el punto de vista de la teoría literaria, y en conexión con el predominio de las formas poéticas en el modernismo al que he aludido más arriba, 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 insólito” (Hahn 1982: 85). 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 que, en realidad, se refiere a algún otro material; sin embargo, después constatamos que, en efecto, el edificio es de hielo y su derretimiento provoca la catástrofe.

Es ya un lugar común en los estudios literarios latinoamericanos la idea de que la literatura, y especialmente la narrativa, se caracteriza por su compromiso social más o menos explícito (y se proponen todo tipo de explicaciones al respecto). Sin embargo, lo cierto es que (como ha mostrado la narrativa continental del siglo xx), la presencia de lo mítico y legendario subyace a la literatura latinoamericana que bebe, entre otras, de la tradición de la crónica de Indias, donde se conjugan los elementos mágico-telúricos de las culturas precolombinas con los mitos bíblicos y paganos occidentales de los primeros conquistadores. Esta influencia se materializa por primera vez, de forma clara, en la experiencia narrativa modernista.⁶ Así ocurre también en el caso concreto de la literatura peruana, donde los inicios del cuento fantástico pueden situarse en los *Cuentos malévolos* (1904) de Clemente Palma, aunque 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” (Martínez Gómez 1991: 147). Los “cuentos exóticos” representan el primer intento de Valdelomar en esta línea. Habitualmente, estos relatos han pasado desapercibidos para la crítica;⁷ sin embargo, en esta “fantasía exótica y macabra” de “marcada influencia modernista”, se reúnen una serie de aspectos que muestran cómo Valdelomar permeabiliza también

⁶ Recordemos, 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” (1995: 41).

⁷ 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” (2001: 12) y Luis Alberto Sánchez, en su detallado estudio de la vida y obra de Valdelomar, dedica apenas una línea a “La virgen de cera”, a la que califica de “fantasía exótica y macabra” (1987: 64).

esta veta del modernismo. Al igual que otros elementos de la literatura modernista, lo fantástico será reelaborado y reformulado posteriormente, alcanzando eventualmente un desarrollo estéticamente superior al que presentan los “cuentos exóticos”.

Cabe destacar, finalmente, un último aspecto que ha pasado totalmente desapercibido en torno a estos relatos, posiblemente porque solo puede apreciarse si se contemplan en relación con el resto de la producción valdelomariana y en relación con el contexto ideológico en el que se inscriben. Me refiero a que, pese a su carácter imitativo, estas composiciones en realidad subvierten de forma significativa los parámetros de exotización finiseculares y modernistas de la época. Sabemos que, desde finales del siglo XIX, y en una tendencia que se prolonga hasta las vanguardias históricas, emerge en Europa la preferencia por buscar en civilizaciones lejanas y no occidentales (fundamentalmente asiáticas y africanas) la inspiración de un reencuentro con valores esenciales de la humanidad, que parecían perderse con el desarrollo industrial y la mentalidad burguesa-positivista. Esta operación resultó en una indigenización y exotización de culturas contra la que no han dejado de reaccionar los estudios críticos y culturales de las últimas décadas. Los modernistas latinoamericanos heredaron muchas veces estas visiones (pensemos, por ejemplo, en las chinerías rubendarianas). Sin embargo, en los “cuentos exóticos”, Valdelomar toma como motivo literario no los lejanos mundos habitualmente exotizados desde Europa, sino precisamente el pasado europeo. Desde el sur y desde América, estos relatos refractan la exotización y la devuelven a Occidente: es Europa la que resulta entonces exotizada en estos relatos; el mundo medieval europeo, con sus leyendas y sus mitos, es sometido a la misma estilización que Europa había sometido a otros pueblos. Valdelomar estaba legitimando así un lugar de enunciación no europeo, en lo que constituye, bien mirado, un posicionamiento intelectual no carente de fuerza política. Dejo aquí estas observaciones, que retomaré en el capítulo siguiente al tratar de los “cuentos chinos”, de modo que podrá comprobarse cómo revisar de forma conjunta la producción de Valdelomar, incluso en sus facetas menos estudiadas y valoradas (como son los “cuentos exóticos” y los “cuentos chinos”) ofrece nuevos ángulos de acercamiento al autor.

2.2. PERSPECTIVAS URBANAS: LIMA, ESPACIO CONFLICTIVO DE LA MODERNIDAD

Coetáneas de los “cuentos exóticos” son las dos únicas novelas que escribió Valdelomar: *La ciudad muerta* y *La ciudad de los tísicos*.⁸ Junto al influjo modernista, podemos apreciar en ellas la influencia de la literatura finisecular europea, especialmente la francesa. Sin embargo, mientras que los “cuentos exóticos” se localizan en lugares remotos, en estas novelas Valdelomar vuelve su mirada al Perú, puesto que sitúa ambos textos en la Lima de principios del siglo xx. Se instala así en la tradición literaria peruana, que ha dado protagonismo a la imagen de la capital desde su 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:

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 [...] (Villar Dégano 2008: 60).

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. Pero no es esta la única visión urbana que consigna el autor. Durante su estancia en la capital

⁸ Ambas fueron publicadas por entregas, en forma de folletín: *La ciudad muerta* apareció en cinco números de la revista *Ilustración peruana* (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* 2001: II. 13-14.

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 citadinos y sus habitantes son retratados con una maestría y un sentido del humor crítico profundamente innovador en el periodismo peruano, que inaugura una nueva visión de la Lima moderna.

En la misma línea de estas crónicas, se sitúa el texto “Historia de una vida documentada y trunca”, que Silva-Santisteban, en su edición de 2001, considera como un cuento, al que califica de humorístico, y que permanece incompleto. Sigo aquí la consideración del crítico, puesto que, aunque solo narra algunos capítulos inconexos, podemos apreciar entre ellos un hilo argumental. El relato es coetáneo de las series de crónicas mencionadas y está emparentado con ellas, no solo por ocuparse de la vida limeña como tema fundamental, sino también por el tono satírico y humorístico con que uno y otras están redactados. Estos breves episodios 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 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 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 mito colonial: ruínosa, desértica, fantasmagórica, herrumbrosa, 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 multiplicidad (Gazzolo 2010: 51).

Esta visión fragmentaria de Lima, espacio conflictivo de la modernidad, es intuita 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 citadino, de una nueva relación de los sujetos con la ciudad y con las relaciones sociales que están naciendo en su seno, y plasma esas nuevas relaciones contradictorias en su obra.

Imágenes de Lima decadente: La ciudad muerta y La ciudad de los tísicos

La imagen literaria de Lima empieza a constituirse en los escritos del periodo colonial, pero es sin duda a partir del momento de la independencia cuando la presencia de la capital en la literatura peruana se constituye como motivo fundamental que aún hoy es revisitado y reformulado por los autores contemporáneos. La imagen de la ciudad en la literatura peruana está estrechamente relacionada con los procesos históricos que configuran Perú. El proceso de la independencia careció allí del empuje y la energía que manifestaron otras áreas del continente (Basadre 1980). Perú permaneció como último bastión imperial español y su liberación se produjo gracias a la intervención de tropas vecinas (San Martín en 1821 y Bolívar en 1824). Puede hablarse de una “emancipación sobrevenida” (Valero 2010: 255), 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. 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” (1980: 140). En este contexto, “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” (Valero 2003: 58).

En un primer momento, inmediatamente después de lograda la independencia, los escritores fijaron su atención en el presente y retrataron en tono

costumbrista la vida cotidiana de la ciudad, en un intento de localizar los rasgos propios de la identidad peruana. Sin embargo, esta tendencia “presentista” del momento emancipador se transformó, hacia mediados del siglo XIX con la aparición de las *Tradiciones* de Palma en una tendencia “pasatista”, propia de una sociedad que, sin haber cambiado su estructura profunda, permanecía anquilosada en el recuerdo de la grandeza colonial: “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 perdido” (Valero 2003: 59).

Sin embargo, esta impasible vida republicana se vio sacudida a finales del siglo XIX a causa de la Guerra del Pacífico. La contienda implicó una drástica interrupción de la vida nacional y tuvo consecuencias de gran importancia, ya que, más allá de las pérdidas económicas o territoriales, supuso la constatación de que Perú había dejado de ocupar la posición predominante que ostentara durante el periodo virreinal en el sur del continente. Durante el conflicto, la capital permaneció ocupada por los chilenos más de dos años. Ante este panorama, surgieron dos posicionamientos culturales que tuvieron una traducción directa en el modo como la literatura hizo emerger la imagen de la ciudad en las primeras dos décadas del siglo XX. Me refiero, en primer lugar, a la protesta lanzada por González Prada ya desde antes de la Guerra del Pacífico en torno a la situación política, económica y social de Perú, que dio lugar, a finales del siglo XIX, a una nueva literatura de cuño realista —pensemos por ejemplo en narradoras como Clorinda Mato o Mercedes Cabello—. En segundo lugar, después de la guerra, surge el posicionamiento “novecentista” que encarnó la visión pasatista y mitificadora de Lima en su evocación de ciudad colonial. Los autores más vinculados a la hegemonía tradicional recrearon, con tono nostálgico, esa Lima del pasado que, tras los acontecimientos recientes de la historia peruana, estaba ya dejando de existir.⁹

⁹ La obra más representativa y que culmina esta tradición mitificadora de Lima como arcadia colonial es *Una Lima que se va* (1921) de José Gálvez. Otros autores habían retratado 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.

Valdelomar es coetáneo de esta generación que, tras la guerra, continúa la tradición evocativa de Lima como arcadia colonial. Él mismo recurre a la evocación del pasado colonial de la ciudad en sus novelas. Sin embargo, alejándose en cierta medida de la visión mitificadora de sus contemporáneos, 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. A ambas novelas subyace el conflicto entre tradición y modernidad que encuentra en la imagen urbana el trasunto de un cambio espiritual y de época. Este conflicto es traducido a la forma literaria a través de este insertarse en la tradición para llevarla por nuevos caminos, los caminos de la modernidad, y que responde a “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 determinarse” (Rovira 2005: 138). Valdelomar resuelve este conflicto en sus novelas combinando tradición y modernidad, es decir, la visión arcádica y decadente de la Lima colonial con la irrupción de la urbe contemporánea, inmersa en estos años en un proceso de conflictiva modernización.

La primera de ellas, *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.¹⁰

¹⁰ 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”. Es posible que Valdelomar participara en la redacción de esta entrada 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 (Priego 2000). Sin embargo, hay muchos motivos que permiten identificar este escenario con Lima. Esto no implica necesariamente desmentir la información del *Diccionario biográfico*, sino resaltar el hecho de que a esa antigua ciudad fundada por el conquistador en todo caso se superpone la de la Lima contemporánea y como tal se refleja en la obra. La acción de la novela se desarrolla en una ciudad denominada *C^m*, formada por la parte nueva, correspondiente al puerto, y por las ruinas coloniales deshabitadas. Esta disposición nos remite a la del núcleo formado por Lima y su puerto, El Callao, que además había visto por esos años los

Si entendemos 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 protagonista evocar 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”. El narrador configura el pasado colonial como un tiempo idílico, en una evocación en la que se contrastan 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. Frente a ese espacio muerto y vacío, se sitúa la ciudad moderna y el puerto, ventana a la modernización y al cambio. En este sentido, como sugiere Marie Elise Escalante, “la desconexión entre estas dos ciudades sugiere también la desconexión entre el tradicionalismo y modernidad. La que mata es la ciudad colonial, que permanece amenazante, sin poder desaparecer de la historia” (2017: 48). Nos encontramos, por tanto, ante una evocación muy particular: Valdelomar asume el modelo pasatista y mitificador de la Lima colonial establecido por algunos de sus contemporáneos para revertirlo. Por un lado, la ciudad colonial evocada es una ciudad muerta: “lo colonial es una

efectos de la modernización, creciendo enormemente debido a su intensa actividad tras la guerra y que, sin embargo, “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 Punta” (Romero 1976: 252). Asimismo, despeja muchas dudas al respecto de la localización en la novela el artículo de Valdelomar titulado “Una publicación notable” (*La Opinión Nacional*, 16 de diciembre de 1911), en el cual habla de Lima en estos términos: “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). No es aventurado, entonces, establecer que 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.

ruina que destruye y aniquila la vida, la nación y la modernidad” (*ibid.*) Al mismo tiempo, esa tradición pasatista se rompe cuando esa ciudad muerta colonial activa el tópico europeo de “la ciudad muerta”:

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 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” (Lozano 1994: 60). En las obras que activan este tópico, la ciudad se configura como “estado de ánimo”, como 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” (Lozano 1994: 65). Así configurada, 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 iglesias (Lozano 1994).

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.

Hans Hinterhäuser traza un recorrido del tópico de la ciudad muerta 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.¹¹ Hinterhäuser establece tres grupos amplios, el primero de los cuales “abarca evocaciones de ciudades históricas en ruina” (1998: 61-62) dentro del cual está *La città morta*, el drama que Gabriele D’Annunzio publicó en 1898. 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 novela que nos ocupa.¹² Además, 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:

¹¹ 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), *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 José Martínez Ruiz “Azorín”, ambas publicadas en 1902 y también ambientadas en Toledo.

¹² En torno al “dannunzianismo” que, por los años en que Valdelomar concibe sus novelas, se adueñaba del ambiente cultural limeño, dice Luis Alberto Sánchez: “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 histriónica” (1987: 76).

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 arte (1998: 64).

El ambiente decadente y la fascinación por la idea de la muerte tienen un indiscutible protagonismo en esta breve novela; se contienen la una a la otra, en tanto que la decadencia manifiesta en las ruinas conlleva, para quien se aventura en 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, en concreto, 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. Valdelomar demuestra poseer un amplio bagaje de lecturas de la literatura finisecular en boga, tanto latinoamericana como europea, que le ayuda a pulir la dimensión fantástica de esta novela. Así, la narración poética de corte modernista se aúna con la presencia de los túneles subterráneos que recorren la ciudad vieja y que devoran a quien se atreve a descender a ellos. Ante la presencia de estos subterráneos, el protagonista de la novela aventura una serie de teorías pseudocientíficas sobre la orientación, la locura y la muerte, ideas que le acercan a los decadentistas franceses y, sobre todo, a Edgar Allan Poe (Zavaleta 1999). El protagonista-narrador ejerce la profesión de médico y basa su explicación para el misterio de las ruinas en sus conocimientos de las “conexiones cerebrales”, que es el título que recibe el capítulo quinto de la novela, enteramente dedicado a esta curiosa explicación:

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).

Esta explicación que el médico dirige a su amigo, el escritor francés Henri D'Herauville, muestra además la oposición entre el médico, hombre de ciencia, burgués y pragmático, atemorizado por las ruinas, y el escritor francés, atraído precisamente por ese misterio, impulsivo y dispuesto a aventurarse en esos terrenos de lo insondable que simbolizan 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. En la carta que, años después, dirige a Francinette, se justifica con 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:

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” (1996: 21). Esta incapacidad de la ciencia para dar respuesta a los misterios surca a menudo los textos modernistas.¹³ Lo que aquí se ofrece es una explicación deliberadamente incapaz de resolver el misterio, dando fuerza así a la dimensión fantástica de la novela.

En definitiva, esta compleja obra lleva 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 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 la literatura nacional y de las tensiones que la modernización acarrea para el país. Visión inédita y novedosa que será complementada por *La ciudad de los tísicos*.

La segunda novela de Valdelomar, *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 Lima 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. 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

¹³ Recordemos, como 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” (1995: 21-22).

literaria.¹⁴ Si atendemos a los espacios urbanos que aparecen en el relato, por un lado, sabemos que el narrador llega a Lima, desde donde va a dirigirse 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.

A principios del siglo xx, el balneario se configura como un espacio para el discurso de la “Lima que se va”, desarrollado 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 antigua” (Valero 2004: 233). Esta visión aristocratizante y romántica de los balnearios pervivió en la literatura peruana incluso hasta mediados del siglo xx. En esta novela, se configura esta visión del balneario como último reducto de la belleza colonial, una belleza condenada a desaparecer sumergida en los avances de las modernizaciones técnicas:

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 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).

¹⁴ Edmundo Bendezú (1992) advierte en ella la “concentración lírica” propia de las novelas modernistas y Carlos Eduardo Zavaleta (1999) reconoce el “aliento poético” que impregna toda la obra. Por su parte, Estuardo Núñez considera que, con esta novela, Valdelomar “logró adecuar ambiente y personajes morbosos, en tanto que el 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” (1964: 44-45). En efecto, como anota Edgar Álvarez Chacón (1994), 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 intriga.

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 del decadentismo francés. Gabriela Mora (1996) ofrece una conceptualización de lo decadente que resulta particularmente operativa en este contexto. La autora 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 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 siglo XIX, que concibe los fenómenos como entes biológicos que nacen, se desarrollan hasta llegar a un ápice, y luego decaen y mueren” y considera que, como reacción ante este contexto, “el artista se mira en el espejo de otras épocas que considera más afines a su personalidad” (1996: 143-144). 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 de quien contempla los instantes finales de algo bello a punto de perecer. Los artistas finiseculares localizan una forma de placer en los símbolos de la declinación (como la ciudad que sucumbe ante el progreso o la enfermedad), y los embellecen en su literatura: “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 vivo” (Mora 1996: 144). Esta actitud de atracción y repulsa hacia la muerte se materializa en 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).

La vida de los tísicos remite también 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, quien repara en la dimensión esencialmente erótica del decadentismo en América Latina. Una erótica que “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 imperdonable” (2010: 18). *La ciudad de los tísicos* representa un ejemplo claro de esta erótica que desafía las convenciones sociales; 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” (73). En efecto, Valdelomar cancela en su novela el discurso médico —presente habitualmente en las narraciones decadentistas del fin de siglo—, dando lugar a un relato original donde “los cuerpos y sus síntomas van narrando la historia al borde del abismo de la muerte. [...] Es el eros mortal de los grandes amores románticos parodiado, escrito al modo decadente” (72-73). Esta parodia se hace evidente en la pareja de tísicos a los que el resto de los personajes han convenido en llamar Margarita y Armando, en referencia a los personajes 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 sitúan en la propia enfermedad la fuente de la belleza; como se desprende de la caracterización de Margarita y también de la descripción que Abel hace de Rosalinda: “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!” (II, 108). La descripción se centra en los ojos de las mujeres, que remite a cuentos como “Ligeia” de Edgar Allan Poe o “Los ojos de Lina” de Clemente Palma.¹⁵ La tisis no solo embellece los cuerpos, sino que también exagera la sexualidad de estas mujeres:¹⁶

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).

¹⁵ “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!” (Poe 1994: 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” (Palma 2006: 220).

¹⁶ Recordemos 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: “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 mata” (“*L’amant des poitrinaires*”, publicado originalmente en *Sonyeuse; soirs de province; soirs de Paris* en 1891. Cito por la edición de Iglesias 2007: 47).

Jean Lorraine y Edgar Allan Poe estaban, junto con el resto de los 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 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 la imagen de la decadencia de la ciudad colonial que sucumbe irremediablemente 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,
 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).

La evocación del balneario limeño se complementa en la novela con la evocación de Lima, plasmada 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 (Núñez 1964) o para intercalar meditaciones filosóficas que dotan de profundidad a la novela (Bendezú 1992). Más acertada parece la interpretación de Álvarez Chacón (1994), que propone que estas “Rosas coloniales” llevan a cabo una doble labor: por un lado, sirven al narrador para explorar una idea de la muerte que resulta clave para la interpretación de la novela; por otro, permiten a Valdelomar establecer un vínculo de carácter socio-político con el Perú del momento.

En las “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 este con Micaela Villegas, “La Perricholi”.¹⁷ 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 incaicos. 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

¹⁷ 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.

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, que ilustra la imagen de la muerte que la novela rechaza (Bendezú 1992). 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 funciona en el relato: “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 sanguinaria” (Poe 2010: 73). Valdelomar se sitúa así en el cauce de una concepción de la muerte que quiere separarse de la occidental, posicionamiento que supone, como ha advertido Edgar Álvarez Chacón, 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 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” (1994: 10). Del mismo modo que sucedía en la novela anterior, observamos cómo Valdelomar, a pesar de su entusiasmo por la literatura europea, busca constantemente un equilibrio entre la tradición latinoamericana y peruana y la europea “en un proceso de apropiación-transformación constitutiva de la cultura del continente” (*ibid.*).

En definitiva, tanto en *La ciudad de los tísicos* 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. 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.

Prefiguraciones de la “ciudad real”

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 vinculada al presente. En Valdelomar conviven ambas perspectivas. A la segunda de ellas, la que prefigura una visión realista de la urbe conectada con la crítica social, se refiere este apartado. El nuevo discurso nace al tiempo que se modernizan las ciudades latinoamericanas, y pone de relieve la problemática que desencadenan en Latinoamérica procesos modernizadores desiguales y sujetos al dominio económico de las potencias europeas y los Estados Unidos. A partir de la década de 1880, muchas capitales del continente empezaron a experimentar una acelerada, pero desigual modernización, cambiando drásticamente en el transcurso de apenas veinte años. Estos cambios en la fisonomía citadina no solo multiplicaron la actividad, sino que provocaron cambios más profundos que afectaron a las costumbres y a las formas de pensar de los distintos grupos sociales (Romero 1976).

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 guano,¹⁸ el país vivió unos años de bonanza económica que posibilitó un desarrollo inusitado de la capital.¹⁹

¹⁸ 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. En un primer momento, este sistema llevó a un periodo de bonanza económica, pero una administración deficiente y el descuido a la hora de crear un sistema de impuestos desembocaron en una fuerte crisis económica.

¹⁹ 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

Sin embargo, la guerra con Chile supuso 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 paralizaron 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, cuando se reasumieron las labores de modernización. A partir de ese año se inició una serie de proyectos que tuvieron por objeto modificar la trama colonial para hacer de ella un espacio más accesible. 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 y constituyeron el lugar de preferencia para residir de las clases medias (Günther Doering y Lohmann 1992).

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 llevó a “una compartimentación social —clasista— del espacio urbano” (González García 2001: s. p.), surgiendo así una nueva organización simbólica de la ciudad, cuya población, además, aumentó considerablemente durante estos años. Los cambios estructurales, por tanto, acarrearón cambios mucho más profundos que afectaron a la organización y las relaciones internas de la sociedad. El ajetreo de la modernidad destruyó y reconstruyó la ciudad, alterando el ritmo y los hábitos de sus habitantes, de modo que “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 extrañamiento” (Rama 1998: 77). En este contexto, los escritores lucharon por encontrar el lugar que les correspondía

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” (Santos 2006: 10). Para un desarrollo más detallado de estas cuestiones, véase Günther Doering y Lohmann (1992).

en el seno de estas nuevas sociedades burguesas en formación, que finalmente localizaron en el periodismo. En este entorno cultural que nace con las nuevas ciudades, los escritores se hallaron en el epicentro de las contradicciones que provocaba la modernidad. Si, como propone Álvaro Salvador, “en la continua dialéctica entre ‘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” (2006: 21-22), resulta entonces lógico, e incluso, necesario, que “la ciudad y el hombre urbano” entraran a formar parte de la producción literaria del momento. La tensión entre “modernidad positiva” y “modernización conflictiva” se traduce en una actitud bipolar hacia la urbe, mezcla del rechazo provocado por el ajetreo y la deshumanización del espacio, y la seducción de todo lo que la ciudad tiene para ofrecer (Salvador 2006). Esta doble percepción de la ciudad 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 se quiere (Mateo del Pino 2001):

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 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 conseguirlo.²⁰

El hastío que provoca el día a día limeño está directamente relacionado 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,

²⁰ Carta a Enrique Bustamante y Ballivián, fechada en Callao, en mayo de 1912 (en *Epistolario de Abraham Valdelomar*, 2007: 46).

entendido como actividad artística, y escribir para el periódico, es decir, como labor profesional. La ciudad moderna altera el rol del escritor en la sociedad, que se convierte en un profesional de la palabra, y provoca una relación conflictiva entre el artista y su entorno. Esta relación conflictiva emerge en ese momento en que los autores del “novecientos” se encuentran absortos en la evocación de Lima como arcadia colonial, continuando la línea inaugurada por el costumbrismo “pasatista” decimonónico y las *Tradiciones* palmistas. Este discurso mitificador es el que rompen autores como Valdelomar al crear nuevas imágenes urbanas que se hacen eco de la conflictiva modernidad a la que sucumbe la capital peruana.

En las novelas tratadas anteriormente, Valdelomar ya 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, en las series de crónicas *La ciudad sentimental* y *La ciudad interesante y fantástica*,²¹ proyecta una visión de la Lima contemporánea, donde habla de 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, prefigura la entrada en la literatura de “la ciudad real” que alcanzaría pleno desarrollo en la narrativa

²¹ 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 1916), “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).

de autores posteriores como César Vallejo (Valero 2003).²² Valdelomar entronca con los costumbristas decimonónicos²³ y nos da una imagen realista de la vida cotidiana de la ciudad contemporánea. Advertimos, por ejemplo, la diferencia entre la evocación de la quinta del virrey Amat de *La ciudad de los tísicos* y la “Visita al Palacio del Virrey Amat”, donde se 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 ciudad, sino que asistimos a su configuración como lugar de veraneo y de frivolidades de las clases acomodadas.

En algunas crónicas, como 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 parte 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 sicología del

²² Pensemos, por ejemplo, en relatos como “Cera” (1923).

²³ Recordemos que el costumbrismo decimonónico se enfocaba en el retrato del ambiente social y los comportamientos de sus protagonistas. En Perú, el costumbrismo se caracterizó por llevar a cabo una crítica con tono desenfadado, de forma que predominaban la ironía, el humor o la sátira burlesca sobre la reprensión severa (Moreiro 2000). 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.

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 tísicos* 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. Fragmentos como este nos enfrentan de lleno con la vacuidad de un proceso modernizador superficial que no mejoró las condiciones de vida de la sociedad peruana entendida en su conjunto, sino tan solo de una minoría hegemónica tradicional.

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. 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 y 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 desdén 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.

En la misma línea satírica y crítica de las crónicas, asistimos en “Historia de una vida documentada y trunca” a los desesperados intentos del protagonista, Garatúa, de procurarse un empleo en la capital.²⁴ El cuento constituye una sátira del “arribismo”, tan habitual en la sociedad de aquellos años,

²⁴ 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*, 18).

donde la máxima ambición de la pequeña burguesía consistía en colocarse, por medio de contactos, en cualquier puesto burocrático. Gerónimo Garatúa encarna todos los defectos que la época atribuía a la pequeña burguesía limeña: ociosidad, arribismo, la habilidad de servirse de contactos y favores para ascender en la sociedad con el menor esfuerzo posible:

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).

Esta crítica a la burguesía constituye en sí misma una visión estrechamente vinculada con el nuevo espacio urbano, pues es el desarrollo económico lo que desata una nueva configuración que resquebrajaba por estos años las relaciones sociales tradicionales: “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 dislocarlo” (Romero 1976: 259-260). 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 las ventajas que acarrearaba la nueva situación social, sin buscar un cambio más profundo y significativo. 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. 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. No obstante, es preciso tener en cuenta, como he señalado en la introducción a este trabajo, que “a Valdelomar le gustaba escandalizar, pero no se oponía al medio. Aceptaba sus valores, quería ser reconocido y dedicó muchas de sus energías para lograr colmar sus ambiciones de movilidad social y de mejoramiento económico” (McEvoy 2015: 324).

Valdelomar criticaba el clasismo porque obstaculizaba la movilidad social a la que él mismo aspiraba, pero no se posicionaba directamente en contra de la estructuración social que lo sostenía. No será hasta sus últimos años, en algunas de sus conferencias ofrecidas en el interior del país, cuando veremos un Valdelomar más consciente de los problemas económico-sociales de su tiempo.

En cualquier caso, la crítica a las clases emergentes que solo aspiran a una mejora individual de su posición social resulta estrechamente unida a una visión de la ciudad que se tiñe de desencanto, donde Lima es considerada paradigma de la mediocridad. La ciudad, que con la industrialización 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. Esto hace que Lima, que ya no es la lujosa villa colonial, tampoco sea una gran ciudad del siglo que comienza, quedando 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 cimas 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 [...] (II, 291-192).

Emerge así una modernidad postiza que se plasma en la copia indiscriminada de actitudes, modas y gustos europeos, y 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 desfases y conflictos que dieron lugar a una modernidad problemática.

IMPERIALISMO Y POLÍTICA NACIONAL

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, “El triunfo de Calibán”

El capítulo anterior muestra cómo Valdelomar recurrió a menudo al humor y la ironía para censurar la vida en la capital peruana, construyendo en sus textos sátiras acerca de algunos aspectos de la realidad. El humor en Valdelomar obedeció normalmente a una actitud de rebeldía y denuncia, motivo por el cual aparece conjugado con la ironía y articulado en forma de sátira. Los “cuentos yanquis” y los “cuentos chinos”, abordados en este capítulo, utilizan estos recursos en relación con diferentes aspectos del entorno político del momento, tanto nacional como internacional. Es desde esta perspectiva, entendida como otro de los ángulos temáticos que recorren la obra valdelomariana, que me propongo adentrarme en el estudio de estos dos grupos de relatos.

3.1. ARIEL VS. CALIBÁN: LOS “CUENTOS YANQUIS”

Son dos los “cuentos yanquis” de Abraham Valdelomar: “El círculo de la muerte” y “Tres senas; dos ases”.¹ Existe un tercer cuento, “El beso de Evans”,

¹ “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

que ha representado para la crítica cierta dificultad de clasificación y que ha sido a menudo asimilado a los “cuentos yanquis”.² “El beso de Evans”, sin embargo, no puede ser entendido como “cuento yanqui”, ya que no comparte con los otros dos los rasgos más característicos de este grupo. Los “cuentos yanquis” están ambientados en Nueva York y tratan sobre personajes estadounidenses. En ellos se presenta una imagen de la sociedad estadounidense utilitarista y pragmática, y sus protagonistas están dominados por la ambición y el afán de enriquecimiento. La técnica narrativa 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 y la acción transcurre en París. Además, este cuento no presenta una visión satírica, y aunque en determinados momentos despliega un gran sentido del humor, está más cerca del absurdo que del sentido del humor crítico de los “cuentos yanquis”. Valdelomar lo calificaba de “cuento cinematográfico”, y en él podemos observar un intento —muy temprano, por cierto— de innovar en las técnicas narrativas de su tiempo, lo que lo aleja también de los “cuentos yanquis”. Dadas las evidentes diferencias, trataré este relato en el último capítulo, dedicado a un conjunto heterogéneo de experimentos narrativos donde se dan algunos de los momentos más innovadores de la narrativa del autor.

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 *El Caballero Carmelo* (1918).

² En su edición de *Cuentos* de Valdelomar, Armando Zubizarreta (1969) selecciona “El beso de Evans” y “Tres senas; dos ases” como representantes de los “cuentos yanquis” y César Ángeles Caballero afirma que “la mayor de sus impresiones sobre Nueva York, acaso está en el cuento ‘El beso de Evans’” (1988: 13). 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” (Silva-Santisteban en Valdelomar 2001). No obstante, los estudiosos han venido intuendo la dificultad de esa inclusión. Silva-Santisteban separa en su edición este cuento, obedeciendo a la calificación que originalmente le dio Valdelomar de “cuento cinematográfico” y lo separa de los “cuentos yanquis”. Algunos años antes, Willy Pinto Gamboa (1979) incluía “El beso de Evans” en un apartado al que denominaba “primeros cuentos” junto con “El palacio de hielo” y “La virgen de cera”, siguiendo en este caso un criterio cronológico y manteniendo “El círculo de la muerte” y “Tres senas; dos ases” aparte, como “cuentos yanquis”.

Volvamos, entonces, a los dos “cuentos yanquis”. El contexto de su producción 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.³ Recordemos que en 1898 había tenido lugar la guerra entre Estados Unidos y España que se había saldado con la derrota de esta y la independencia de sus últimas colonias, Cuba y Puerto Rico en América, así como Filipinas y Guam, en Asia. En estos momentos, las naciones latinoamericanas, 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 del gigante del norte. Desde su propia independencia, a finales del siglo xviii, Estados Unidos había observado 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 americana (Rovira 1995). Sin embargo, poco a poco se fue haciendo más evidente el afán expansionista de Estados Unidos: en 1803 compró Luisiana a Francia, en 1821 ratificó el tratado Adams-Onís con España (firmado en 1819) mediante el cual Estados Unidos adquiría la soberanía sobre La Florida y, en 1836 intervino en la proclamación de la independencia de Texas, territorio que finalmente anexionaría en 1844. En 1848, tras vencer a México en la Guerra Mexicano-Estadounidense, por el Tratado de Guadalupe-Hidalgo, se incorporaron también los actuales estados de California, Nevada, Utah, Nuevo México, Texas, Colorado y partes de Arizona, Wyoming, Kansas y Oklahoma —más de la mitad del territorio mexicano de la época— y, en 1898, tras la derrota de España, adquirió Puerto Rico y accedió al dominio de Cuba. En Europa, España había cedido el

³ Según Luis Alberto Sánchez (1987), “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”. Clemente Palma reseñó, en *Variedades*, *El Caballero Carmelo*, 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” (1918: 446).

dominio continental a Francia ya desde el siglo xvii; para finales del xix, el Imperio británico se consolidaba como la potencia dominante.

En este contexto comenzaron a circular en los países latinos (incluyendo Francia e 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 los anglosajones* (1897) de Edmon Demolins (Fernández 2000). Estas y otras obras de la época buscaban justificar el “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 católica” (Litvak 1990: 157). Estos planteamientos se dieron también entre pensadores latinoamericanos, que en diversos ensayos buscaron diagnosticar las carencias y defectos de sus sociedades, 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 Arguedas (Fernández 2000).

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 este modo, al mismo tiempo que entre unos sectores proliferaban las 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, el utilitarismo desmedido y el culto a la riqueza, y se reservaban para los latinos los valores asociados con la cultura y la sofisticación espiritual.⁴ Esta

⁴ “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

idea del materialismo anglosajón caló profundamente en los intelectuales europeos de la época. La identificación entre los americanos del norte y el materialismo deshumanizado 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. Por ejemplo, en su emblemático ensayo *Nuestra América* (1891), José Martí definía a Estados Unidos como “el peligro mayor de nuestra América” (en Mattalía 1996: 171). Y Rubén Darío, en *El triunfo de Calibán* (1898), describió a los estadounidenses como “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. [...] Cantan *Home, sweet home!* Y su hogar es una cuenta corriente” (en Mattalía 1996: 179).

Pero, sin duda, el texto más paradigmático de todos los que en América Latina generó esta polémica fue el *Ariel* (1900), del uruguayo José Enrique Rodó. En este ensayo, Rodó se hacía eco de la identificación de los Estados Unidos con Calibán y, como símbolo de la oposición al utilitarismo materialista del norte, hacía surgir 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. Rodó manifestaba temor ante la actitud de algunos dirigentes latinoamericanos 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” (1975: 102). Esta imitación daría lugar, según el autor, a una “América *deslatinizada*” que después reemergería a imagen y semejanza de Estados Unidos. Ante este peligro, era necesario defender el carácter de lo latinoamericano, que se vinculaba con la herencia del sur europeo:

ellas el símbolo de Calibán, personaje de *La tempestad* de William Shakespeare” (Fernández 2000: 18).

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 futuro (Rodó 1975: 105-106).

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 espirituales. Esta visión, de marcado carácter idealista, tuvo una extraordinaria influencia entre los intelectuales americanos de principios del siglo xx.⁵ Esta influencia se dejó sentir con especial intensidad en la “generación del novecientos” peruana. Conviene recordar, además, que en Perú el clima de desencanto se vio acentuado por las consecuencias de la Guerra del Pacífico, que “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” (Cotler 2013: 128). Fue a los

⁵ Según 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 hispanoamericanos” (2000: 20). 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” (1968b: 96).

integrantes de la denominada generación del novecientos (también llamados “arielistas”) a quienes correspondió desarrollar un ideario de análisis de los problemas del Perú y sus posibles soluciones, que se plasmaron en diversos trabajos historiográficos, sociológicos y también de historiografía literaria. Estos autores se hicieron eco de las ideas de Rodó y de tantos otros intelectuales de la época, en un momento de pesimismo generalizado y de aridez en el terreno intelectual peruano.⁶

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 afianzar la relación neocolonial que se estableció a partir de entonces entre el Perú y las economías capitalistas. 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 ibero-latina. Lo latino se configuraba como un constructo heredero de unos supuestos caracteres comunes sureuropeos, 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” (en Rovira 1992: 145). Esta herencia latina, capaz de resistir el embate anglosajón, era fundamental para García Calderón. De esta forma, se configura una visión que, en lo cultural, corría paralela a los efectos del imperialismo en el país:

Este espíritu de una América nueva es irreductible. El contacto de la civilización anglosajona podrá renovarlo parcialmente, pero la transformación integral del

⁶ En palabras de Ventura García Calderón, miembro de este grupo, 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” (1946: 13).

genio propio de nuestras naciones no se operará nunca. Ello significaría el suicidio de la raza. Allí donde los yanquis y los latinoamericanos se 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 hostiles (Francisco García Calderón, en Rovira 1992: 146-147).

Por su parte, el otro miembro clave de este grupo, 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” (1962: 297). En este sentido, el historiador se distanciaba en parte de Rodó, cuyas ideas consideraba en exceso utópicas y consideraba que la regeneración nacional en el terreno económico era la única posibilidad de conservar la autonomía nacional frente al intervencionismo norteamericano. En consonancia con los valores de la alta burguesía peruana —a la que pertenecía—, abogaba por la colaboración con el país del norte para que, no pudiendo evitar el intervencionismo, al menos Perú pudiera conservar su autonomía. A pesar de abogar por el progreso económico y la modernización en términos capitalistas, Riva-Agüero coincidía con el arielismo en la necesidad de limitar el influjo estadounidense, sobre todo en el terreno cultural.⁷

Todas estas ideas en torno a la oposición entre lo latino y lo anglosajón dieron lugar al surgimiento de numerosos tópicos, estereotipos e ideas preconcebidas en torno a lo “yanqui”.⁸ Y en este contexto, “los *Cuentos yanquis*

⁷ Tanto es así que incluso llegó 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 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 germanos” (1962: 298).

⁸ Por ejemplo, del materialismo que caracterizaba a los anglosajones pronto se pasó a deducir su incapacidad para entender y profundizar en cuestiones culturales, como muestran las palabras del intelectual mexicano José Vasconcelos, que en 1916 había pasado una temporada en Lima y relataba del siguiente modo una conversación con José de la Riva-Agüero: “sucede

son relatos más o menos elaborados sobre un tipo humano que Valdelomar seguramente conocía caricaturizado en algunos productos culturales de la época” (Firbas 1991: 81). 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 todos aquellos aspectos de la sociedad norteamericana que los intelectuales latinoamericanos del momento consideraban desdeñables. Como casi siempre en Valdelomar, donde constantemente vemos los paralelismos entre sus obras de ficción y sus trabajos para la prensa, su actitud ante lo anglosajón no se plasmó únicamente en los “cuentos yanquis”, sino que se dejó traslucir también en su labor periodística. En sus artículos más tempranos ya podemos apreciar el tono de burla que el autor solía adoptar para hablar de los anglosajones. Por ejemplo, en el temprano artículo *Hacia el trono del sol* (*El Comercio*, 16 de septiembre de 1910) 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 Rubén. Y podría asegurar que Nietzsche, Goethe y Gutemberg (sic) no tienen un trono entre la roja tripulación del buque cósmico (I, 100).⁹

[...] que los pueblos primitivos, como el yanqui, no comprenden el sentido de los símbolos y se conforman con reír de ellos, como los niños. [...] 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?” (Vasconcelos 1989: 438).

⁹ Otros artículos donde pueden observarse apreciaciones parecidas en torno a los anglosajones y germanos son “El arte y los bigotes”, “Roosevelt, orador” (*La Opinión Nacional*, 27 de febrero de 1912) o “El récord universal de Annie S. Peck” (*La Opinión Nacional*, 24 de febrero de 1912).

No obstante, es necesario reconocer en Valdelomar una actitud crítica que le permitió ir más allá de la mera burla. 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. Este juego entre admiración y crítica, burla y respeto hacia distintos aspectos de ambos sistemas culturales (el latino y el anglosajón) se plasmó también en los “cuentos yanquis”.

Como señala Augusto Tamayo Vargas, estos cuentos constituyen “una literatura que corresponde a la época [...] donde una vez más surge la sátira al progreso acelerado y al pragmatismo sajón, muy común todavía bajo la crítica modernista del *Ariel* del uruguayo Enrique Rodó” (1966: 39). Los dos cuentos se organizan en torno a 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 riqueza.¹⁰ 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” hay que tener en cuenta, ante todo, que fueron creados en clave de humor y para

¹⁰ Esta es, por otro lado, 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 los 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, 3 de diciembre de 1881; reproducido en *En los Estados Unidos. Escenas norteamericanas*, 1999).

ser leídos por un público inmerso en el entramado de teorías y polémicas que he delimitado brevemente arriba. 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” (2002: 34). De este modo, y partiendo de este contexto social y cultural compartido, Valdelomar abre ambos relatos dejando clara la oposición entre las dos tradiciones culturales. 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 algunos aspectos de las sociedades sudamericanas. Vale la pena señalar que, tanto para referirse a lo latinoamericano como a lo estadounidense, Valdelomar se mantiene en la generalización y en una oposición tajante y maniquea, que acentúa el carácter satírico de estos relatos, cuyo objetivo principal es la caricaturización de culturas completas (sin atender a posibles variaciones a la interna de ellas) según un conjunto más o menos fijo de ideas de su época. Así, 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 del 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, según el relato, resulta inconcebible para el norteamericano. Pues, si bien este peca de codicioso, 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, esta, que parece ser una cualidad, es en realidad una obsesión con el trabajo y el dinero que limita la

capacidad de reflexión y de una vida rica espiritualmente. “Tres senas; dos ases” empieza, de hecho, planteando esta idea mezclada con las teorías biológicas asociadas al clima tan propias de la época, que entroncan aquí con ese tópico de la incapacidad de los estadounidenses para ocuparse de cuestiones espirituales:

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).

En cuanto a su estructura, los críticos han coincidido en señalar la agilidad narrativa de estos cuentos, y su capacidad para mantener el suspense hasta el final.¹¹ 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 el carácter “no yanqui” del lector implícito del relato total (Firbas 1991). La presencia de ese interlocutor “no yanqui” es lo que da la posibilidad de lanzar reflexiones sobre cuestiones relacionadas con la polémica. 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

¹¹ 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” (1966: 38). En el mismo sentido, Eduardo Huarag, 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” (2003: 166). Ya Jorge Basadre, en 1928, 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” (1928: 35).

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. El 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 10.000 dólares para la persona que ellos elijan como destinataria:

Implantamos un *looping the loop* en automóvil, llevando el operador, el suicida, ligadas las manos y cubierto el rostro. El punto de lanzamiento está 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 llevan hasta el extremo las cualidades que la época atribuye a los estadounidenses y conecta, de nuevo, con la idea de su incapacidad para las cuestiones humanas, cuando estos personajes convierten en mercancía aquello que, por su naturaleza, pertenece al mundo de lo espiritual, como es la muerte (Núñez 1954: s. p.). 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. La sangre fría que se desprende de las palabras de Alex Kearchy obliga al lector a reflexionar sobre el sentido del relato. Si partimos de la idea de 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” (Booth 1986: 114), 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 la propuesta de su propio personaje. 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 patentó la idea del 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 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).

Valdelomar lleva la ironía al grado máximo cuando califica al Círculo de la Muerte de “institución humanitaria” y a Richard Tennyson de “filántropo”. 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: todos los elementos que componen el relato son exageraciones y deformaciones basadas en elementos de la vida moderna. El alto porcentaje de suicidios en Estados Unidos, el desarrollo de los grandes espectáculos de masas o la aparición de los seguros de vida eran realidades nuevas en los comienzos del siglo xx (Núñez 1954) y la caricaturización que Valdelomar lleva a cabo en sus cuentos muestra la capacidad del autor para observar y retratar la realidad norteamericana, la cual tuvo, además, la oportunidad de conocer brevemente cuando, en el trayecto hacia Roma en 1913 pasó algunas semanas en Nueva York.

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 es lograr amasar fortuna:

Estábamos convencidos de que era necesario tener dinero, mucho dinero. Era una religión que nos habían inculcado desde niños; todavía recuerdo las 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. [...] 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).

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 100.000 dólares de renta, cantidad que, según Irving Winther, “no nos alcanzaría ni para dar la vuelta al mundo, que es lo menos a que puede aspirar un sudamericano vulgar” (II, 232). Una noche, 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, 50.000.000 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).

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.

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.¹² 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. El capítulo anterior ha mostrado 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. Por ejemplo, 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, y en sintonía con el espíritu arielista, “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” (Mataix 1999: 76). 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 latinoamericanas, que ya en los terrenos económico y comercial estaban viviendo bajo el yugo del norte.

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

¹² 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 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 Unidos (véanse Núñez 1960 y Miguel de Priego 2000).

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 cabeza (Martí 1999: s. p.).

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” (Rodó 1975: 136). 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 curvábale 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 (carta de Abraham Valdelomar a su hermana Jesús, fechada en Roma, 15 de agosto de 1913; en Valdelomar 2007: 79-80).

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.

En “Tres senas; dos ases” “atravesamos 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 era la habitual en el imaginario latinoamericano 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, se constituye como símbolo del progreso, pero también e inevitablemente, de la decadencia espiritual.

Puede concluirse que los “cuentos yanquis” se insertan en la tradición de una serie de formulaciones a través de las cuales los escritores latinoamericanos 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

de forma de relato,¹³ 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 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 al ámbito ciudadano puesto que Nueva York simboliza esa modernidad deshumanizada que envuelve al yanqui y lo transforma en el ser materialista por excelencia.

Paradójicamente, el humor de Valdelomar, conjugado con una fina ironía y una aguda 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” (Díaz Bild 2000: 169). 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

¹³ 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.

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.

3.2. ORIENTALISMO DESDE EL MARGEN: LOS “CUENTOS CHINOS”

Son cinco los relatos agrupados en la sección “cuentos chinos:” “Las vísceras del superior”,¹⁴ “El hediondo pozo siniestro o sea La historia del Gran Consejo de Siké”,¹⁵ “El peligro sentimental o sea La causa de la ruina de Siké”,¹⁶ “Los chin-fu-tón o sea La historia de los hambrientos desalmados”¹⁷ y “Wong-fau-sang o sea La torva enfermedad tenebrosa”.¹⁸ 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”,¹⁹ 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

¹⁴ Publicado en *La Prensa*, 3 de octubre de 1915, como “Los hígados del superior o sea La historia de la poca vergüenza (Cuento chino)”.

¹⁵ 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)”.

¹⁶ Publicado en *Rigoletto*, n.º 7, 5 de febrero de 1916, como “Siké, Chong-Si-Tay, o sea Por qué se arruinó Siké, la gran aldea sentimental (Cuento chino)”.

¹⁷ 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)”.

¹⁸ Publicado en *La Prensa*, 10 de noviembre de 1915, con el título “La Wong-Fau-San o sea La torva enfermedad tenebrosa (Cuento chino)”.

¹⁹ Estas son las palabras que Valdelomar utiliza para situar cronológicamente los relatos. Esta frase se repite en todos los cuentos, como mínimo, una vez.

han venido sosteniendo los estudiosos a lo largo de los años.²⁰ De hecho, en los últimos tiempos 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.²¹

Entre 1908 y 1912 asumió la presidencia del Perú Augusto Leguía, del Partido Civil, en una legislatura que 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, que se hizo de inmediato con el apoyo de las capas populares, entre ellas, diversas asociaciones de obreros y artesanos. 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*

²⁰ Según Pinto, “los *cuentos chinos* son una de las producciones menos consideradas como obra artística, pero más rigurosamente juzgada por la crítica” (1973: 24). Desde el primer momento, las opiniones de los críticos sobre los “cuentos chinos” fueron desfavorables. Un 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 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 á 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 á la más trivial de las teatralidades de Valdelomar” (1918: 446). En la misma línea, Luis Fabio Xammar considera los “cuentos chinos” como “la parte más deleznable de su libro” (1940: 58). Augusto Tamayo Vargas resta a estos cuentos categoría literaria al afirmar que “llenos 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” (1965: 682). Luis Loayza sostiene que los “cuentos chinos” son “en realidad artículos satíricos en que hechos y personajes peruanos están apenas disimulados” (1974: 155). Luis Alberto Sánchez estima que Valdelomar escribió estos cuentos “para resarcirse de penas” y que “no son los mejor del escritor ni mucho menos. Sus alegorías resultan banales, y los episodios vulgares” (1987: 146).

²¹ Tal es el caso de la tesis de Willy Pinto Gamboa (1973) o la sección que Patricia Castillo Uculmana (2012) 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”.

y *La Opinión Nacional* que, vinculados con las clases obreras, tuvieron un peso considerable en el desarrollo de los acontecimientos (Miguel de Priego 2000). El proceso electoral no estuvo exento de todo tipo de artimañas y conspiraciones por ambos partidos:

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 (Cotler 2013: 168-169).

Valdelomar se había vinculado desde los primeros momentos con el candidato demócrata y tomó parte activa en la campaña electoral.²² Guillermo Billinghurst fue declarado por el Congreso presidente de la República el 19 de agosto de 1912. El 27 de septiembre, Valdelomar fue nombrado

²² Para ver con detalle la participación de Valdelomar en la campaña billinghurstista, véase el capítulo VII, “La milicia populista”, de Miguel de Priego (2000: 163-183). También se ofrece una amplia visión de conjunto del compromiso ideológico del autor y sus actuaciones políticas en Osmar González (2005). Con respecto a la actuación de Valdelomar, es ya un lugar común citar la carta que dirigió a 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?” (Valdelomar 2007: 51).

director del diario oficial *El Peruano*, 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 prometedora 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, 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, medidas que rechazaron los grandes propietarios, quienes forzaron el rechazo de los presupuestos anuales de Billinghurst. Ante esta situación, el presidente convocó a las masas populares con el objetivo de disolver el congreso y convocar elecciones. Sin embargo, no contaba con los recursos necesarios para asegurarle el éxito. El civilismo recurrió entonces al ejército y el coronel Óscar R. Benavides derrocó a Billinghurst en febrero de 1914 (Cotler 2013). Valdelomar recibió en Roma la noticia del golpe de Estado, renunció a su puesto en la legación y regresó a Lima.

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, presidente del Partido Civil. Ante las tensiones, el coronel Benavides fue declarado presidente provisorio (Sánchez 1987). A su regreso, Valdelomar se vinculó con Augusto Durand, uno de los artífices del golpe de febrero, que después se asoció con Roberto Leguía. El diario *La Prensa* se convirtió en el representante de los “robertistas”. 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 asilarse en las legaciones de Argentina y Bolivia, respectivamente, acusados de conspiración. Valdelomar fue también detenido y pasó dos días en el calabozo. 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, atacando 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 cuando Valdelomar concibió y publicó los “cuentos chinos”, como una sátira de los acontecimientos que condujeron a la caída del presidente Billinghurst.

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 su valor quede reducido a una mera “tesis simplista”. 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 estrategias e hipocresías que la dominan. 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 peruana (Pinto Gamboa 1973). Los tres primeros cuentos están en general orientados en la primera dirección y constituyen una diatriba contra el coronel Benavides, sobre todo, pero también contra otros políticos como Javier Prado y Ugarteche o Pedro E. Muñoz. 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.²³

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).

²³ Pinto Gamboa (1973) 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. Billinghurst; 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 Fuentes; Si-Mo-On: Simón Bolívar; los manchúes: los españoles; los batikau: los civilistas; los chincane: los leguistas; 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 Congreso. 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).

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).²⁴ 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 Rat-Hon/Benavides asesina al general Ton-Say y hace deportar a Chin-Kau. 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. 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.

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 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

²⁴ 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).

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 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. 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 penitenciaros 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 Billinghamurst 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 Billinghamurst. 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. 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:

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 epíteto (Pinto Gamboa 1973: 77).

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. Así, el Gran Consejo de Siké aparece poblado de personajes como “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”, “el mediocre Chon-chi” o “Si-Tay-Chong, *el desvergonzado*”. Este uso satírico del epíteto entronca con la habilidad de Valdelomar como caricaturista (Pinto Gamboa 1973; Castillo 2012), faceta artística que había cultivado en su juventud. La caricatura es siempre

una estrategia fundamental en la escritura política de Valdelomar. No solo en los “cuentos chinos” sino también 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 sencillito 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). 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 ridícula del personaje.

El tercer cuento de la serie, “El peligro sentimental”, carece de un argumento propiamente dicho y está en realidad a medio camino entre la crítica individual y la colectiva. En él 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). De nuevo arremete 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. 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:

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-fu-ton 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” (Miguel de Priego 2000: 235) 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*: “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). De este modo, más allá de ciertos actores concretos de la política del momento, Valdelomar está criticando el funcionamiento del sistema político peruano en su conjunto.²⁵

²⁵ 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!” (*La Prensa*, 13 de julio de 1915): “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” (“Ayer fuimos a la cámara de diputados...”, *La Prensa*, 28 de septiembre de 1916) 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” (“Nos hemos instalado...”, *La Prensa*, 5 de octubre de 1916).

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.*).

Curiosamente, en su tratamiento de estos cuentos, la crítica ha soslayado 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 permite poner en relación los “cuentos chinos” con el conjunto de la producción del autor, con la intencionalidad profunda que entraña 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. Algunos críticos han visto en la ambientación en China un juego retórico o una forma de mitigar las críticas que contienen.²⁶ Resulta bastante improbable, no obstante, que el objetivo de Valdelomar al identificar a los personajes como chinos fuera enmascarar las burlas, pues las referencias son tan evidentes que malamente podían ser suavizados por

²⁶ Según Pinto Gamboa (1973), “Valdelomar recoge un legado castizo popular —escepticismo de sabiduría plebeya—, del conocido dicho ‘venir con cuentos chinos’, para reelaborarlo en el plano del relato” (246). Manuel Miguel de Priego (2000) está de acuerdo con este planteamiento, y añade que los “cuentos chinos” demuestran un cuidado por la estilística de corte orientalista —que vincula con la estética modernista—, destinado principalmente a suavizar los ataques que contienen.

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 cualquier de sus contemporáneos habría comprendido inmediatamente a qué y a quién se hacía referencia en cada uno de los “cuentos chinos”.

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 latinoamericanos 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 numerosas composiciones, como por ejemplo la famosa “Sonatina” de Darío. En estos escritos, China se erige como símbolo del “ensueño imposible de realizarse en la vida real de los intelectuales; como lejanía exótica de misterios; como tópico imperial de la historia milenaria china; como sede del negocio de aquella época del colonialismo occidental, etc.” (Shu-Ying 2004: 2). Este “orientalismo” modernista no ha estado exento de cierta polémica entre los críticos. Tradicionalmente se identificó el uso de motivos orientales con una voluntad de evasión, es decir, como un escapismo de corte exotista; o bien como una mera imitación de modelos europeos.²⁷

Estudios más recientes se han encargado de formular nuevas propuestas encaminadas a explicar la aparición reiterada de motivos orientales en la

²⁷ Araceli Tinajero afirma 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” (2003: 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” (2007: 489).

literatura finisecular latinoamericana. Luisa Shu-Ying (2004) 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” (2004: 13). En términos similares, Araceli Tinajero (2003) 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 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 latinoamericano 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. Erika Martínez adopta una postura intermedia: reconoce que la tradición modernista latinoamericana, heredera de las corrientes europeas del momento, participó indirectamente en la construcción del imaginario estereotipado de Oriente y prolongó muchos de los presupuestos ideológicos occidentales; pero considera que, “la temática oriental fue instrumentalizada por el modernismo en la construcción de la identidad panhispanica. 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 americano” (2007: 505).

Podría argumentarse que los “cuentos chinos” de Valdelomar participan de ese orientalismo 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 las estudiosas hablan de orientalismo, se refieren a textos como, por ejemplo, “La 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 estética.²⁸ Nada más lejos de los cuentos de Valdelomar donde, si

²⁸ 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

bien en ocasiones aparecen breves descripciones cargadas de exotismo, estas están 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 los 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, 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 en otras ocasiones con otras formas literarias, también de

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 faces foscas” (s. p.).

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: el capítulo anterior mostró cómo los “cuentos exóticos” se adscriben a esa tendencia exotizante, solo que revirtiéndola al exotizar a Europa, que es de donde parte la mirada exotizadora por excelencia. Todo esto 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.

Dar respuesta a este interrogante requiere considerar que, cuando Valdelomar escribe, en Perú había una gran cantidad de población de origen chino, inmigrantes que habían cruzado el Pacífico y se habían instalado en la costa peruana formando comunidades cada vez más numerosas. Es fácil deducir que, para los peruanos, 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. Además, es necesario señalar que lo oriental no siempre se configuró en la literatura latinoamericana modernista según esos parámetros tan conocidos de lujo y belleza, sino que, “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”²⁹ (Martínez 2007: 496). La visión que presentan los “cuentos chinos” está mucho más cerca de estas formulaciones; de hecho, a Valdelomar le preocupaba 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

²⁹ Recordemos, además, que esta imagen negativa de China se había dado también en la literatura europea, por ejemplo, en *Los paraísos artificiales*: “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” (Baudelaire 2013: 131).

Nacional, Sun Yat-sen y el general Yuang-Shikai, que en 1915 se había proclamado emperador de 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 y siguió con atención la legislación en materia de migración. La visión que Valdelomar tiene de los chinos que migraban a Perú no es mejor que la que tenía de los estadounidenses y, como estos, aquellos son descritos según un retrato caricaturesco, y por momentos racista, exagerando los estereotipos de época:

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 paradójal de Claude Farrere:

Vida: sueño

Opio: realidad (II, 447).

En varias crónicas (entre ellas “Un grave problema: los chinos de aquí y de allá”, *La Prensa*, 28 de julio de 1916; “No más coolíes”, *La Prensa*, 21 de octubre de 1916) se ocupa Valdelomar de la inmigración china (y también japonesa) que, como revelan los títulos, no mira con buenos ojos. Resulta especialmente interesante la crónica titulada “Conversando con un periodista chino” donde, al igual que en los relatos aquí estudiados, Valdelomar utiliza la situación del país asiático para volver a proyectar una comparación con el golpe de Estado contra Billinghurst. Valdelomar, entonces, utiliza la imagen de China para trazar una proyección de la situación peruana. Mientras que en los “cuentos yanquis” lo estadounidense era siempre utilizado como “otro” en contraste tajante con lo latinoamericano (y peruano), lo chino, siendo diferente, sirve para trazar paralelismos entre las situaciones política y económica de los dos países. No resulta descabellado, entonces, aventurar la idea de que Valdelomar propone Perú como la otra cara de la moneda de

la potencia imperialista, por la que no deja de sentir admiración, pero que representa todo lo opuesto a lo peruano; por el contrario, y aunque siente un patente rechazo hacia los inmigrantes chinos, le resulta mucho más fácil establecer un paralelismo entre China y su propio país. La situación poscolonial de ambos países los une en un devenir político caótico ante el que Estados Unidos, que cuenta con el poder y el control de la economía mundial, se configura como el opuesto absoluto.

Otros escritores de la época también habían reparado en las circunstancias de la China contemporánea. Shu-Ying llama la atención, por ejemplo, sobre el poema “Vieja llave” de Amado Nervo y el cuento “Un paseo por la tierra de los anamitas” de José Martí, donde “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” (2004: 9). Por tanto, la literatura finisecular hizo de los temas orientales no solo un motivo de vocación esteticista, sino que englobó planteamientos más críticos. 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, pero igualmente marginal con respecto a Europa, 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. Los “cuentos chinos” constituyen una elaboración que va más allá de la simple sátira disfrazada: Valdelomar toma un motivo, que 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. Si tomamos esta operación en relación con la que llevan a cabo los “cuentos exóticos”, emerge una inversión de formas literarias canónicas que implican un posicionamiento ideológico claramente progresista y rupturista por parte del autor. Si los “cuentos exóticos” desafían la unidireccionalidad del proceso exotizador y convierten a Europa en objeto de una mirada latinoamericana, los “cuentos chinos” señalan los paralelismos que unen, al sur del globo, a aquellos países sometidos a una relación de dependencia económica con respecto a Estados Unidos y Europa.

Finalmente, la lectura de los cinco relatos en conjunto, permite apreciar la importancia que adquiere el tema de la “memoria histórica” de un pueblo (Pinto Gamboa 1973; Castillo 2012), así como la manida concepción de la historia como maestra de la vida, donde un país debe contemplarse para no repetir los errores del pasado. 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, en cuatro de los cinco relatos, 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.³⁰ Estas ideas también alcanzaron en su narrativa un desarrollo mucho más sofisticado que el que presentan en los “cuentos chinos”, como muestran las narraciones de tema histórico a las que atiende el capítulo siguiente.

³⁰ “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” (Conferencia “La evolución en la historia”, pronunciada el 2 de junio de 1911, I, 268-270).

IMÁGENES EN PUGNA: HISTORIA Y PROYECTO DE IDENTIDAD NACIONAL

*Con el llauto en las sienes
cual símbolo de regia potestad;
con la vara de oro en la benigna diestra
el noble Manco va.*

Manuel González Prada, “Balada”

Este libro sitúa la labor literaria de Abraham Valdelomar en relación con los debates ideológicos que se sucedían en Perú en el periodo que comprende desde el fin de la guerra contra Chile hasta los comienzos del oncenio de Leguía, que coincide con la muerte del autor. Algunos de estos debates no fueron exclusivos de Perú, sino que su versión peruana fue una realización concreta de problemáticas que afectaban a varias áreas de América Latina. Uno de los aspectos clave de este momento histórico fue el esfuerzo de los intelectuales por definir las identidades nacionales de las repúblicas americanas. Tras un siglo XIX en general dominado por los conflictos fronterizos entre los nuevos estados y la sucesión de dictaduras militares y guerras civiles internas en muchos de ellos, los albores del siglo XX vieron configurada una división territorial y política a la que resultaba necesario dotar de una identidad cultural nacional.

La modernización conflictiva, la alteración del orden social en el espacio citadino, la inestable política nacional que facilitaba el dominio de la economía interior desde potencias imperialistas y la sensación de orfandad cultural (aspectos a los que he atendido en los capítulos anteriores) estuvieron acompañadas por un intento de fundar y legitimar una tradición nacional que había de unificar al país a la interna. Uno de los aspectos clave en torno

a la definición de una identidad nacional que cobró especial relevancia en aquellos años fue la necesidad de resignificar y dotar de entidad legitimadora a los procesos históricos que supuestamente habían configurado la nación como tal. Como es natural, este proceso estuvo transido por una selección; es decir, implicó elegir qué parte del pasado constituye la propia historia y en qué medida. En Perú, la población estaba dividida entre una minoría criolla dirigente, una mayoría indígena explotada y otros grupos étnicos que, en sucesivas oleadas migratorias, habían asumido roles socioeconómicos particulares —por ejemplo, los braceros chinos que trabajaban en las haciendas de la costa o la servidumbre doméstica urbana, compuesta en su mayoría por población de ascendencia africana—. Ante esta heterogeneidad étnica, cultural y socioeconómica, el proceso de selección de un pasado “nacional” se convertía en un terreno conflictivo que estuvo sometido a los debates ideológicos representados por intelectuales de las más diversas tendencias que, como viene mostrando este trabajo, aparecían a menudo imbricadas, difuminadas o contrapuestas, y que serían esgrimidas según intereses de clase rápidamente cambiantes en el periodo que nos ocupa.

En la Europa del siglo XIX, los modernos Estados-nación se habían consolidado con el apoyo de varias estrategias ideológicas, entre ellas, la capacidad de la burguesía para localizar un “pasado nacional” para cada territorio unificado, suerte de épica moderna destinada a legitimar culturalmente las nuevas unidades económico-sociales y políticas —desde mediados del siglo XIX eclosionan en Europa disciplinas como la Historia, la Historia del Arte y la Literatura o la Lingüística, todas ellas fuertemente preocupadas por narrar la historia artística, política o lingüística de las naciones europeas—. Paralelamente, en su evocación del pasado, la literatura romántica europea retrocedió, entre otras imágenes, a la de un medievo idealizado donde se situaba el germen del carácter nacional. Si a principios del siglo XIX fueron las independencias americanas las que habían ofrecido un ejemplo para la creación de estados a la Europa del siglo XVIII (Anderson 2016), ahora los países del viejo continente se configuraban como modelos para las repúblicas latinoamericanas, que veían la necesidad de legitimarse culturalmente, a través de una historia, una lengua y un arte que debían revelar la “esencia” nacional. En esta coyuntura, los intelectuales de países como Perú, de heterogeneidad cultural y étnica, y desigual desarrollo interno del país, concibieron

dos caminos opuestos: la colonia y la tradición hispánica, o el pasado pre-hispánico. Al desarrollo de estos dos caminos, que configuran dos proyectos nacionales distintos, atiende este capítulo.

La idea de que la literatura (y el arte en general), constituye la expresión de la esencia de la nación lleva a tratar de localizar y dar continuidad a una “tradición literaria nacional”. No obstante, “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 literarias” (Rovira 1992: 14). Según Cornejo Polar (1989), el conflicto surge cuando dentro de unas mismas fronteras se configuran distintos proyectos nacionales y, por tanto, distintas tradiciones literarias. Y, en este sentido, “no es igual la experiencia de quien en el Perú se siente heredero de la colonia, interpretada como ejemplo de gesta civilizadora, que la que vive quien asume como ancestro la tradición indígena” (Cornejo Polar 1989: 16). La visión de Cornejo Polar no está exenta de problemas. De entrada, asimila la producción cultural indígena a una “tradición literaria” y asigna a esta tradición un “proyecto nacional” alternativo al de las élites criollas. Esto supone imponer nociones occidentales a la población indígena, o sea, entender su producción cultural y sus formas de organización social a través de un filtro conceptual que les es ajeno. No obstante, es en esta línea como se vivió el debate acerca del pasado en el Perú de principios del siglo xx, que llegó incluso a polarizarse en algunos autores en una oposición entre herencia colonial y herencia precolombina: “en el Perú —sostenía con rotundidad Federico More— o se es colonial [...] o se es incaico” (1924: 19). Por tanto, “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” (Rovira 2009: 12). Este debate se desenvolvió en numerosos ensayos históricos, ideológicos, sociológicos e incluso políticos de la época. 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) (Cornejo Polar 1989: 17-18).

En el panorama ideológico-cultural finisecular peruano se plasman 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 hegemónico, 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 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. Estas dos tradiciones literarias responden claramente a dos formas distintas de enfrentarse al pasado y también de concebir el presente y el futuro. Valdelomar trató de conjugar ambas tradiciones en su literatura y para ello buscó también dar vida a esos “dos pasados nacionales” en pugna.

Comienzo 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 plantearé cómo irrumpen en el panorama intelectual de la época ideas y conceptos que fijan su atención en la población indígena y que tratan de desplazar la raíz del pasado nacional hacia el antiguo imperio incaico. De este modo se configura un proyecto nacional 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. Hay que tener en cuenta que este proyecto pretende “representar” los intereses de la población indígena a la que, por otro lado, no se escucha en ningún momento, ni mucho menos se les asigna un espacio de voz propia. Los textos que estudia este capítulo se configuran como una respuesta alternativa a las tensiones que pueblan el horizonte intelectual de su tiempo, pero no alcanzan el carácter reivindicativo y rupturista de la literatura indigenista posterior.

4.1. LA HERENCIA COLONIAL COMO PROYECTO NACIONAL

No es ninguna novedad plantear que 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 está conectado, a su vez, con 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, recién lograda la independencia, la relación con el pasado fue conflictiva. Los criollos recién emancipados renegaban de la influencia española, negación que conllevaba inevitablemente un vacío en el pasado de la nueva nación. Si toda nación necesitaba una historia que definiera y unificara 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 volvieron los ojos hacia la historia incaica y se trató de soldar ambas épocas distantes” (Porrás Barrenechea 1969: 74). 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: “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” (Valero 2005: 353).

Sin embargo, hacia mediados del siglo, el proceso de recuperación histórica se hacía necesario, según el modelo de legitimación histórica importado desde Europa. La generación de autores que escribieron en torno a estos años, claramente influidos por la lectura de los románticos europeos, desarrollaron una literatura que se ocupaba de leyendas locales, y dramas históricos. De este modo, utilizando los moldes del romanticismo europeo, el drama de tema histórico y las leyendas sirvieron como vía de regreso al pasado: “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 contemporánea” (Valero 2005: 354). Sin duda,

la aparición de estas recuperaciones del periodo colonial en la literatura está directamente vinculada con una disminución paulatina del sentimiento de hostilidad hacia España.¹ Este cambio de perspectiva con respecto al periodo colonial, que se plasmó en estudios historiográficos y recreaciones literarias, implicaba que “casi espontánea y consensualmente, la colonia es asumida como tradición propia, nacional” (Cornejo Polar 1989: 43).² De modo que, en estos años, los románticos dieron un primer paso hacia la recreación artística de la vida colonial que culminó con las “tradiciones” de Ricardo Palma. 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 nacional, 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” (Cornejo Polar 1989: 62. Surgió así una visión idílica de la vida colonial frente al conflictivo presente republicano. 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 sumió al país no solo en la ruina económica, sino también en la derrota anímica, por

¹ “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’” (Porras Barrenechea 1969: 78). Para una relación detallada de los estudios historiográficos que se sucedieron en el Perú en durante el siglo XIX, véase el capítulo “La historia en el siglo XIX” en Porras Barrenechea (1969).

² Recordemos que el paso al régimen republicano no modificó 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 colonia” (1989: 44).

cuanto el desenlace de la contienda venía a confirmar la definitiva pérdida de la antigua preponderancia del virreinato peruano. La generación que creció con la guerra (la “generación del novecientos”), se enfrentó a un panorama de devastación y pesimismo que determinó en gran medida su producción intelectual. La mayoría de los integrantes de ese grupo escribió fundamentalmente obras ensayísticas e historiográficas donde trataba de diagnosticar y buscar soluciones a los problemas del país.³

En el seno de este debate, Víctor Andrés Belaúnde pronunció, en 1908, un significativo discurso sobre la historia en la Sesión Pública del Instituto Histórico⁴ donde planteaba la importancia del estudio de la Historia por su utilidad para ofrecer lecciones para actuar en el presente, idea que, como hemos visto en el capítulo anterior, también compartía Valdelomar. Belaúnde consideraba que, en países como Perú, cuyo nacimiento se debe a una “separación violenta de otra entidad de que formaban parte” (en López Alfonso 1995: 68), la conciencia de nación antecede a la independencia. Sin embargo, para que esa nación alcanzara pleno desarrollo, era necesario “que se defina, que se adueñe de sus tradiciones” (*ibid.*: 69). Sin embargo, este “adueñarse de sus tradiciones”, “aspiraba a transformar el país desde arriba,

³ “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 desastre” (Ventura García Calderón 1946: 49). Esta tendencia 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). “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*” (López Alfonso 1995: 11). 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 Prince.

⁴ La conferencia se titulaba “La Historia”. El texto aparece recogido en López Alfonso (1995); cito siempre por esta edición.

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*" (*ibid.*: 12). No pretendo retomar el debate en torno a las polemizadas posturas de los novecentistas a las que he aludido brevemente en la introducción, sino dar cuenta del interés que los intelectuales de la época sintieron por los estudios históricos, que entendían como la base necesaria para definir la nación. Adentrarse en la historia debía permitir, además, dibujar las pautas del futuro desarrollo del país, evitando desastres como el de la Guerra del Pacífico.

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* (1905), el joven historiador sostenía la existencia de tres tipos de americanismo literario: histórico, regional y descriptivo. Me interesan aquí sus apreciaciones en torno al primero. 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" (1962: 267). De ahí que, aunque pudieran constituir, según el autor, una fuente de temas e inspiración para muchos escritores, no se podía pretender localizar en ellas la "originalidad de la literatura hispano-americana". 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 americanas (*ibid.*: 268).

Una relación de amistad había unido a Riva-Agüero y Valdelomar desde 1910, cuando ambos formaron parte del Batallón Universitario.⁵ Algunos años más tarde, en 1913, Valdelomar realizó el trayecto a Roma en compañía de Riva-Agüero y su familia, con quienes trabó buenas relaciones, como se desprende de las cartas dirigidas a su madre durante la travesía.⁶ 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. Ciertamente, la influencia de este autor 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 he intentado reflejar brevemente en este apartado. Un contexto en el que los intelectuales tenían plena conciencia de la necesidad de definir la nación y acudían a la historia como vía para lograrlo. Valdelomar, inmerso en el ambiente cultural limeño de la época, se hizo eco también de esas inquietudes con ficciones literarias en las que se ocupó de dos grandes figuras de la conquista y la emancipación: Pizarro y La Mariscal.

⁵ El Batallón había sido convocado en Chorrillos por el presidente Leguía a raíz de las tensiones que habían surgido entre Perú y Ecuador como consecuencia de disputas territoriales (Miguel de Priego 2000).

⁶ 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 2000: 65). Valdelomar hará referencias en esta línea en cartas sucesivas, como la fechada en Panamá el 7 de julio de 1913 (*ibid.*: 67-68) o en la escrita desde Nueva York, el 18 de julio de 1913 (*ibid.*: 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.*: 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” (*ibid.*: pp. 79).

El hecho de que el periodo colonial no aparezca en la producción valdelomariana más que centrado en dos importantes figuras históricas revela un aspecto fundamental de su visión del pasado colonial: dicho pasado no aparece, en sí mismo, en su obra. Encontramos, entre sus escritos de mayor entidad narrativa, una especie de biografía novelada de Francisca Zubiaga de Gamarra, “La Mariscala” y tres composiciones dedicadas a la figura de Francisco Pizarro.⁷ Se trata de obras que enfocan a grandes figuras de dos procesos históricos concretos, la conquista y la emancipación; sin embargo, no encontramos ningún texto referido al periodo colonial en sí mismo, al estilo de las *Tradiciones* de Palma. Sobre este aspecto volveré al final del capítulo.

“El palacio de los visorreyes” y “El palacio de Pizarro”⁸ son dos textos emparentados, siendo el primero (del que solo se conservan fragmentos) la base para la redacción del segundo (Silva-Santisteban en Valdelomar 2001). Por este motivo, trato ambos a la vez, estableciendo las relaciones y paralelismos oportunos entre ellos. “Los amores de Pizarro” es un texto de mayor entidad narrativa, mientras que de “El palacio de los visorreyes” se conservan un total de cinco fragmentos referidos a la figura de Francisco Pizarro (con

⁷ Silva-Santisteban (2001) recoge en su edición, bajo el apartado “Crónicas y narraciones históricas” los textos “Las academias del marqués”, referido a las academias instauradas en Lima por el virrey Manuel de Oms y Santa Pau; “El sueño de San Martín”, texto muy breve a medio camino entre el cuento y la leyenda romántica que presenta una visión idealizadora del momento en que San Martín decide los colores de la bandera peruana; y “A los manes gloriosos de la patria”, sobre el almirante Miguel María Gray y su actuación en la Guerra del Pacífico. A pesar de su contenido histórico, estas composiciones escapan al tema de este estudio, puesto que constituyen breves fragmentos descriptivos o evocativos sin desarrollo argumental alguno que nos permita considerarlos como obras narrativas.

⁸ El texto que Ricardo Silva-Santisteban (2001) recoge 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 Arte. Según Miguel de Priego (2000), Valdelomar colaboró con la Sociedad Protectora de Monumentos Históricos por estos años, y dictó esta conferencia a raíz de plantearse la demolición del antiguo palacio de Gobierno (el palacio de los virreyes). El texto no se conserva completo, sino tan solo algunos fragmentos que Valdelomar entregó a varias publicaciones periódicas. “El palacio de Pizarro” fue publicado en el número 456 de la revista *Variedades*, el 25 de noviembre de 1916. Por su parte, “Los amores de Pizarro” fue publicado en la revista *Letras* de Quito, entre octubre y noviembre de 1916.

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. En este fragmento asistimos a una especie de “conversión” de los soldados conquistadores en pacíficos ciudadanos ocupados en sus quehaceres cotidianos que configura una imagen idílica y desproblematizada de la conquista:

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).

Esta imagen amable del proceso de conquista y, sobre todo, de construcción de la ciudad, entronca directamente con la imagen de Lima a la que he aludido en el segundo capítulo de este trabajo, aquella que 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) configuraron de Lima como arcadia colonial; es decir, como espacio de un pasado en el que la fortaleza político-económica del virreinato peruano garantiza la estabilidad y la cómoda vida citadina. Valdelomar recicla estos mismos fragmentos en “El palacio de Pizarro”, donde omite el 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 deleznales y en los encajes deshilados, tu gracia desvanecida. Quiero buscar, noble ciudad de la águila biteme, 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).

Surge aquí un aspecto clave que permite comprender la vasta obra valdelomariana con mayor profundidad y que permite establecer algunas asociaciones significativas en la producción del autor considerada como conjunto. En el capítulo segundo, vimos a Valdelomar ofrecer evocaciones de Lima en el periodo colonial y referirse, como otros autores de la época, a ciertos balnearios cercanos a la capital como reductos donde se seguía conservando el aire colonial de la ciudad; sin embargo, en ambos casos este tópico peruano de Lima como arcadía colonial se mezclaba con tendencias literarias europeas, dando como resultado dos novelas híbridas en su composición (que, precisamente por ello, daban voz a la conflictiva modernización a que la ciudad estuvo sometida por estos años). En el caso que tratamos ahora, la evocación colonial de la ciudad entronca directamente con un pasado idílico que se extiende incluso hasta el periodo de conquista. Al mismo tiempo, en el capítulo segundo me refería a dos series de crónicas donde, en una visión satírica, Valdelomar mostraba de forma directa los problemas que acarrearba la entrada de Perú en la vida moderna. En estas visiones satíricas vimos aparecer, además, al indígena peruano por primera vez, migrante y víctima de las duras condiciones de vida que la urbe moderna le imponía. De este modo, vemos surgir dos caminos paralelos: una evocación amable del pasado colonial vinculada con la imagen arcádica de la capital frente a un retrato descarnado de los problemas de la modernidad, que atiende a la presencia del indígena migrante en sus calles. Por tanto, la visión evocativa y lírica se rompe ante la realidad socioeconómica contemporánea, que hace emerger una ciudad agresiva y que solo puede ser retratada al amparo de la distancia que provee la perspectiva satírica. En la segunda parte de este capítulo, me ocuparé con detenimiento de esta segunda corriente, vinculada con la recuperación del pasado incaico llevada a cabo por el autor.

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. Tras haber sido apresado, Jesucristo anuncia que Judas morirá bajo una higuera y que “ella, desde hoy, atraerá a los traidores; su sombra derramará las desgracias” (I, 275). La historia de la higuera proviene de la tradición popular. 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:

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 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. En él, toma como base la tradición “Los caballeros de la capa”, perteneciente a la segunda serie de las *Tradiciones peruanas*. 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; Pizarro desestima la amenaza y, como consecuencia, muere asesinado en su propia casa. Además, el relato adopta 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”⁹ (I, 277).

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. “El palacio de Pizarro” es más humorístico, pero se trata de un humorismo teñido de amargura y escepticismo. Probablemente este cambio de tono obedece al hecho de que la segunda composición se extiende hasta el presente del autor y, como vimos en el capítulo anterior, cuando ha de enfrentarse a la realidad contemporánea, concretamente, al acontecer político nacional, reviste su literatura de un tono sarcástico e irónico que deja traslucir su desconfianza ante la vida política peruana:

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

⁹ 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 2000: s. p.).

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 esquivada dama (I, 442).¹⁰

Algunos años después, Valdelomar abordará de nuevo la figura de Pizarro en *Los amores de Pizarro*. La crítica ha dudado sobre el género de esta obra, a la que muchos han calificado de ensayo.¹¹ En realidad, la pieza se acerca más a la narración biográfica que al ensayo e, innegablemente, bebe 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. 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 que van a dar en el mar que es el oscuro morir...”,¹² 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

¹⁰ 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: “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).

¹¹ Willy Pinto Gamboa, en su edición de 1979, *Abraham Valdelomar. Obras: textos y dibujos*, lo consideraba ensayo, al igual que César Ángeles Caballero, que atribuía al autor “dotes de investigador acucioso, de historiador y conocedor de las fuentes bibliográficas, y de meticuloso hurgador de viejos papeles” (2004: 57). Por su parte, Miguel de Priego (2000) se refiere al texto como “narración histórica”, incidiendo también en la labor documental llevada a cabo por el autor.

¹² En clara alusión a los conocidos versos de la tercera de las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique.

documentos como cédulas de los siglos XVI y XVII. Extrae también información del cronista fray Antonio de la Calancha y del padre Bernabé Cobo, y del inédito de López de Cervantes de 1630. Localiza además varias exhumaciones, como la del arzobispo Mongrovejo (1661) que dio lugar al hallazgo del supuesto nicho de Pizarro y una segunda exhumación, en 1891, en que se pierde la pista a los restos del conquistador. De todo ello se desprende una intensa y meticulosa labor de búsqueda y de contraste de fuentes históricas. Sin embargo, 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 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”. Por tanto, Valdelomar aúna documentación histórica y anécdota literaria para recrear algunos momentos de la vida del personaje.

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 detallada del conquistador, sino que se ciñe a aquellos aspectos que le resultan más interesantes desde el punto de vista narrativo.¹³ Pese a llevar por título “los amores de Pizarro”, tan solo cuatro de los diez episodios en los que se estructura la obra (cuarto, séptimo, octavo y décimo) hablan de la ñusta o del romance entre esta y Pizarro. 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

¹³ La narración 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, cercanos a la épica, son suficientes para informar al lector de la subjetividad que va a dominar en la obra.

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 relato. Es posible que tratara de flexibilizar su 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.

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.¹⁴ Por contraste, 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).

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 y procede

¹⁴ “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).

a relatarnos el intento de fuga. En el tercero de los episodios dedicados a este tema, entramos ya en el terreno de la especulación. 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 porqué de dicha huerta, puesto que el palacio del conquistador ya poseía magníficos jardines, y se responde: “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. [...] Hizo pues para la ñusta la huerta de que nos hablan las crónicas” (I, 440-441). Tras llegar a la conclusión de que no era verdadero amor lo que unía al conquistador y a la ñusta, Valdelomar introduce la idea de que ella en realidad deseaba 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” (I, 437).

Estamos, pues, ante una obra que tiene por tema la vida de Pizarro y la conquista, pero se distancia del ensalzamiento de la gesta conquistadora. Más bien al contrario, la narración presenta una imagen poco amable del conquistador y, por momentos, empatiza con la situación de la ñusta. Es necesario recordar que esta es 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 el caso de muchos intelectuales, estuvo marcada por un sesgo hispanista. Valdelomar, en los textos tratados, oscila entre una visión positiva e idealizada de la conquista y un mayor interés en la labor documental del que resulta una visión que la condena. Las narraciones históricas tratadas en este apartado no son el mejor ejemplo de la narrativa valdelomariana, pero permiten constatar el interés del autor por el pasado colonial y por construir un discurso que lo interpretara. Para él, la conquista y la colonia formaban parte del pasado cultural peruano, un pasado conflictivo que le llevaba a proponer visiones más o menos críticas, pero siempre incardinadas en los debates ideológicos de su tiempo.

La otra obra que Valdelomar escribió en esta línea fue *La Mariscala* (1915) que fue, además, su primer libro publicado. Se trata de una 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.¹⁵ Para su composición, Valdelomar buceó en archivos y contrastó diversas fuentes documentales; pero también se sirvió de numerosas fuentes exclusivamente literarias. El texto se estructura en breves episodios a los que no se da una unidad narrativa concreta, en los que trata un determinado evento o anécdota cuya protagonista es doña Pancha. Estas pinceladas, de marcado carácter novelesco, aparecen acompañadas por un apartado final, “Anotaciones”, donde se da información adicional sobre cada uno de los capítulos. Esta información contiene datos históricos extraídos de publicaciones de la época, comentarios de historiadores contemporáneos sobre un determinado hecho o personaje, o citas de carácter literario, procedentes del testimonio que le proporcionaron a Valdelomar otros escritores. Después de estas “Anotaciones”, incluye un apartado de “Fuentes” en el que detalla los lugares de donde ha obtenido la información para construir su relato, sin discriminar entre fuentes de carácter documental histórico y

¹⁵ 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, Carlos Camino Calderón: “*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 [...] *Encontramos a los personajes revestidos con un ropaje que les da cierto encanto poético sin que, por esto, se salgan de la realidad*” (1915: 2; la cursiva es mía). Enrique Castro y Oyanguren (1920) consideraba este libro como una obra prometedora y, pese a su debilidad como estudio histórico, valoraba el interés del tema tratado. En la misma línea, Jorge Basadre (1928) alababa la elección del tema, pero estimaba que *La Mariscala*, apartándose de lo literario no conseguía estar siempre dentro de la verdad histórica. 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 (1965) considera que presenta una imagen impresionista de Francisca Zubiaga y que novela la historia. Por su parte, Luis Alberto Sánchez (1987) estima que Valdelomar optó por escribir sobre este personaje una historia que, por el carácter de su protagonista, sería inevitablemente novelesca.

obras literarias —aparecen en el mismo listado, por ejemplo, el *Diccionario histórico biográfico* de Mendiburu y las *Pérégrinations d'une paria* de Flora Tristán—. Finalmente, hay también una nómina de “Informes verbales” entre los que encontramos a eruditos e historiadores contemporáneos, así como a descendientes de Gamarra y Francisca de Zubiaga. De toda esta amalgama de fuentes, informantes y anotaciones se desprende la tensión a la hora de crear un texto de tema histórico, pero de filiación ficcional. A diferencia de un discurso histórico objetivo basado en la acumulación de datos, 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, por lo que crea el apartado “Anotaciones”, que ofrece al lector la posibilidad de comprobar los datos que maneja. Así consigue dotar de fluidez y narratividad a la obra y, a la vez, 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 (Miguel de Priego 2000; Valdelomar 2005).

Miguel de Priego (2000) se pregunta por qué, en 1915, Valdelomar optó por publicar *La Mariscala*, sobre todo teniendo en cuenta que, para aquel año, ya había escrito algunos de sus mejores relatos. La respuesta a esta pregunta se encuentra, como tantas otras veces en la obra de Valdelomar, en el contexto intelectual de la época. En este sentido, no es descabellado plantear que, 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, en lugar de limitarse a escribir un estudio histórico, Valdelomar experimentó con la forma y el contenido de su obra, tratando de aunar la documentación histórica y el discurso literario. 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).

El carácter y la vida de esta mujer tuvieron que atraer a Valdelomar (Sánchez 1987). Uno de los aspectos que más parece valorar es la determinación y constancia de Francisca de Zubiaga, que la llevó 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 podía 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 Urdinea, 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).

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 lo literario,

permitiéndole crear un retrato de su heroína lleno de matices. La obra está llena de momentos en los que el narrador especula e interpreta las motivaciones o deseos de doña Pancha, lo que acentúa la distancia entre el narrador y el aséptico autor de un manual historiográfico al uso. Evidentemente, para escribir sobre ella necesitó documentarse, conocer las circunstancias históricas en que se desenvolvió 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. Quedan así en un segundo plano aspectos que ocuparían un lugar central en un texto historiográfico: como la sociedad del momento o el aspecto económico de la contienda (Sánchez 1987).

Valdelomar solo 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 poder, las revueltas y los golpes de Estado le interesan tan solo en la medida que realzan algún aspecto de la contradictoria personalidad de su protagonista. Además, el relato se puebla de pequeñas anécdotas populares entretejidas en torno a doña Francisca, que se dispersan en el texto y que contribuyen a redondear el perfil del personaje que desea presentarnos (a costa del rigor histórico). 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 fúete 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).¹⁶ Valdelomar inserta entonces en la anécdota la siguiente descripción; sin duda, más épica que historiográfica: “La Mariscala estaba magnífica. Sobre su audacia de valiente, triunfaba su belleza de mujer. Entonces, en el

¹⁶ 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 (1890), “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”.

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” (I, 385).

Los rasgos señalados acercan, pues, esta obra al terreno de lo literario. 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. De hecho, Valdelomar parece estar tan interesado en perfilar un retrato veraz, que no duda en ceder la palabra a otra escritora. 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 Chile. Cediendo la palabra a otra escritora peruana, Valdelomar consigue presentar una imagen de primera mano de La Mariscala en los últimos días de su vida.

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. Pensemos que, 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. De este modo, lo que la emancipación tuvo de conquista de la libertad para las mujeres retrocedió en los años posteriores. Y concretamente, las grandes protagonistas fueron “casi siempre desterradas, exiliadas y calumniadas para así borrar toda huella de su memoria” (Valero 2009: 67). Francisca Zubiaga, que se había atrevido a desafiar la jerarquía tradicional y a ocupar los espacios de poder característicamente masculinos, fue constante objeto de calumnias, ya entre sus propios contemporáneos. Esta 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. Resulta interesante, además, que Valdelomar y

Mariátegui optaran por reescribir *La Mariscala* como obra teatral. Luis Alberto Sánchez (1987) 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, o la argentina dirigida por Arturo Mario y María Padín, para quienes escribieron su obra Valdelomar y Mariátegui. 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. Según 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” (1987: 200). Sin duda, la azarosa vida de *La Mariscala* ofrecía todos los ingredientes para una representación de este tipo y ofrecía, además, la posibilidad de llevar el discurso histórico y cultural a lugares no sancionados por la tradición hegemónica que, en la época de los autores, representaba la generación del novecientos.

4.2. LEGITIMACIÓN CULTURAL DE LO INCAICO EN *LOS HIJOS DEL SOL*

Desde la emancipación, hubo algunos momentos aislados en los que el imperio de los incas fue recuperado en la literatura del Perú. Tras proclamarse la independencia, surgieron algunas composiciones que incorporaban el imaginario del Incanato a la alabanza de la gesta emancipadora. Textos anónimos como *La sombra de Atahualpa a los hijos del Sol*, *Proclama de Huáscar Inca en su prisión* o *El pronóstico de Wiracocha*, y otros más conocidos como *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 proclamaban que Perú se erigía como heredero y de alguna manera vengador de los incas (Arroyo Reyes 2005a). Sin embargo, a pesar de las iniciales promesas, la nueva república no supuso un cambio estructural en las bases económicas del país, el feudalismo heredado de la colonia —que englobaba sistemas como la mita, el enganche o la hacienda costeña— no fue abolido ni esencialmente modificado tras la independencia, de modo que la población indígena (aquellos descendientes de los incas a los que el

impulso emancipador pretendía vengar) siguió siendo explotada por la élite criolla y marginada de la vida del país. No es extraño que el motivo incaico fuera efímero en las primeras composiciones tras la independencia, ya que 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.

Tras la euforia emancipadora que dio a luz obras como las citadas en el párrafo anterior, los autores del romanticismo peruano volvieron la mirada, en su mayoría, a la colonia, aunque hubo momentos esporádicos en que lo prehispánico tuvo presencia en la literatura. Ricardo Palma ambientó algunas de sus *Tradiciones* (como “La muerte en un beso”, “Palla-Huarcuna”, “La gruta de las maravillas” o “La achirana del inca”) en la época de los incas y, en 1835, publicó *Corona patriótica. Colección de apuntes biográficos*, en la cual ensalzaba a dicha civilización. La imagen del Incanato que se proyecta aquí constituye una reelaboración del mito de la Edad de Oro que había iniciado el Inca Garcilaso en los *Comentarios reales* (Valero 2013).¹⁷ Esta línea que se apropia de la imagen del Incario como mito de origen reemergerá en la literatura peruana de los siglos posteriores. Valdelomar heredará también en gran medida la visión garcilasiana del Tawantinsuyo y la reproducirá en sus “cuentos incaicos”.

A finales del siglo XIX, Manuel González Prada había ensayado 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 en ellas la incorporación del indio acaba mezclándose con

¹⁷ Palma no fue la única voz del romanticismo peruano que volvió su mirada al pasado prehispánico. Carlos Augusto Salaverry evocó al indio en *Abel o el pescador americano* (1857), aunque 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 Unanue, “Juan de Arona”, en sus *Cuadros y episodios peruanos* (1863) evocó la mitología y personajes históricos del Incario. Algo posterior es *Catalina Túpac Rocca* (1879) de Ricardo Rosell, quien, ya en contacto con la generación de González Prada, coteja el pasado incaico con la conquista española. Un poco más tarde, en 1887, verá la luz *El Manchaypuito*, poema dramático-romántico de Germán Leguía y Martínez (Valero 2010).

evocación incaísta inspirada en la visión garcilasiana idílica de los tiempos del Tawantinsuyo (Arroyo Reyes 2005a). Aun así, el trabajo de González Prada y su círculo de intelectuales constituyó el viraje fundamental de la *intelligentsia* peruana hacia la situación del indígena contemporáneo. De autoras vinculadas al grupo gonzalezpradiano son las primeras novelas en las cuales se abordó el tema indígena, como en *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner. Por estos mismos años se publicaron, en una poesía muy vinculada a las modas europeas del momento, los versos de Antonio Nicanor della Rocca Vergalo y las *Azucenas quechuas* (1905) de Adolfo Vienrich.¹⁸ Ya enmarcado en el modernismo, José Santos Chocano escribió también obras donde lo inca cobraba protagonismo.

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. Junto a estos modelos, no obstante, ha de ser considerado también el contexto intelectual de los primeros años del siglo xx, cuando se produjo un renacimiento del interés por lo incaico en todos los órdenes de la vida intelectual y artística peruana.

La primera parte de este capítulo, ha revisado el interés por la historia que surcó el fin de siglo peruano en torno a la oposición entre un discurso dominante, que se sentía heredero del mundo colonial, y un discurso emergente, que buscaba reivindicar la herencia precolombina. Me propongo ahora atender a este discurso, desde sus orígenes hasta la eclosión desafiante que hizo temblar los cimientos del civilismo en torno a 1910. Este discurso puede ser considerado “disidente” en el sentido de que, por primera vez de manera

¹⁸ Nicanor della Rocca Vergalo, residente en Francia, escribió en francés en la década de 1870, versos sobre los incas, que aparecieron bajo los títulos *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 *Colónida*. 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, que Valdelomar se interesó por los poemas de Vienrich.

sistemática, se proponía como parte constitutiva de la tradición peruana el mundo anterior a la conquista. Esta visión respondía a un proyecto nacional emergente vinculado a las clases medias no limeñas y, por tanto, se separaba de la visión hegemónica del hispanismo novecentista. A este discurso se asocia la corriente artística que Arroyo Reyes denomina “incaísmo”.¹⁹ Hay que tener en cuenta, no obstante, que este discurso “disidente” nunca escuchó al indígena peruano: el arte en general se decantó por una visión idealizada del pasado imperial incaico, mientras que los discursos ensayísticos y periodísticos, aunque enfrentaron directamente la situación de la población indígena, lo hicieron generalmente con un tono paternalista y pseudorracista.

Arroyo Reyes (2005) traza un pormenorizado recorrido de las manifestaciones culturales que, en torno a 1910, reavivaron el interés de los peruanos por lo incaico. Este interés se debió a un cúmulo de eventos concretos, entre ellos la propia lucha de las comunidades indígenas, como las dirigidas por Atusparia (1885)²⁰ o Rumi Maqui (1915).²¹ Además, González Prada,

¹⁹ Antonio Cornejo Polar (1989) denomina “incaísmo” a las manifestaciones de la literatura de la emancipación que fijan su atención en el pasado prehispánico. Este trabajo toma el concepto de “incaísmo” propuesto por Carlos Arroyo y, por tanto, con él aludo exclusivamente a la corriente intelectual y cultural que, en torno a 1910, fijó su atención tanto en la recuperación del pasado incaico.

²⁰ 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.

²¹ 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. En 1915, 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”. La rebelión fracasó y Gutiérrez Cuevas fue apresado por los ejércitos del gobierno, 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 detonó 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,

a finales del siglo XIX, había empezado a afirmar que los indígenas eran el verdadero Perú y que su situación era resultado de la organización económica del país (y no de la naturaleza de los propios indígenas, como proponían muchas teorías pseudobiológicas de la época). A los levantamientos indígenas y la prédica de González Prada se sumaron las reivindicaciones de la Asociación Pro-Indígena,²² que inició en 1909 denuncias sistemáticas contra el gamonalismo, a las que se vincularon numerosos intelectuales (entre ellos, Valdelomar). Las revueltas indígenas, las ideas de González Prada y las denuncias de la Pro-Indígena provocaron una toma de conciencia por parte de la sociedad limeña sobre la precaria situación de la población indígena del país. Las artes y la literatura se hicieron eco 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. Además, este momento de renovado interés por lo incaico se incardina en la consolidación ideológica de una “afirmación nacional” iniciada sobre todo por González Prada después de la derrota contra Chile. Dicha afirmación adquirió en González Prada un sesgo político en los momentos en que el autor critica las actuaciones de los gobiernos, y revistió un carácter económico y social cuando se preocupaba 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 enunciaba en torno a la literatura, la labor del escritor y del periodista.²³

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” (Arroyo Reyes 2005: 130).

²² La Asociación Pro-Indígena fue fundada por Pedro S. Zulen, Dora Mayer y Joaquín Capelo. Concebida al modo de las ligas inglesas de la época, 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 realizó su labor 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. Los informes de estos delegados eran después publicados en su revista y en otras publicaciones, llegando así a la población limeña una clara imagen de la situación de los indígenas en el interior.

²³ Por ejemplo, en su conocida “Conferencia en el Ateneo de Lima”, González Prada abogaba por una expresión nacional propia, desvinculada de la imitación de los modelos europeos: “Cien causas actúan sobre nosotros para diferenciarnos de nuestros padres; sigamos el

En el ámbito artístico, puede decirse que el “incaísmo” se inició en 1900, cuando José María Valle Riestra estrenó en Lima su ópera *Ollanta* que cosechó escaso éxito. Sin embargo, a partir de ese momento, floreció un gran interés por la música de los incas.²⁴ 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.²⁵ 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 penetraban ya en la situación social de indígena como trabajador explotado. Tanto alcance logró el teatro de temática indígena en la capital que, en 1917, la Compañía Dramática Incaica Cuzco fue invitada a Lima a representar su drama en quechua *Ollantay* en 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 social” (1985: 17-18).

²⁴ 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 sus composiciones, Robles incluía, junto a los sonidos e instrumentos clásicos de la tradición occidental, ritmos, melodías e instrumentos indígenas.

²⁵ 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 quechuista Mariano Rodríguez y Sampedro. Entre 1917 y 1920, algunas de estas compañías cuzqueñas de teatro quechua recorrieron el Perú con sus representaciones.

Teatro Municipal. La representación alcanzó tanto éxito que, al día siguiente, escenificó la obra *Sumaq't-ika* y, algunos días más tarde, representaron también *Utqha Mayta*.

Como era de esperar, la literatura no permaneció al margen. Uno de los primeros intentos de plasmar el mundo incaico en literatura lo constituyen los “cuentos incaicos”. Antes de marchar a Roma, Valdelomar había conocido a Daniel Alomía Robles, gracias al cual entró en contacto con la Asociación Pro-Indígena, con la que colaboró en Lima. Otra importante amistad que marcaría considerablemente su vida y su producción fue la de Alfredo González Prada (hijo de Manuel González Prada), a quién había conocido durante su breve periodo de estudiante en San Marcos y con quién, en 1910, había coincidido en la Expedición Científica Sanmarquina, una ruta de tres semanas por los departamentos del sur de Perú. La influencia de González Prada, así como su propia experiencia en el sur, fueron factores que llevaron a Valdelomar, desde edad temprana, a tomar conciencia con respecto al problema del indígena. En su artículo “Un documento interesante” (*La Opinión Nacional*, 3 de diciembre de 1911), recogía la idea gonzalezpradiana de la negligente legislación republicana con respecto al indígena y denunciaba sus condiciones de vida:

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, que había iniciado años antes: “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” (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” (IV, 445).

Esta preocupación patriótica le llevó a plantear también 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 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 vio estimulada cuando Valdelomar entró en contacto con las creaciones artísticas que tomaban 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 a los que he aludido arriba.²⁶ Por tanto, 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.

Las tesis sostenidas por Riva-Agüero en 1905 (según las cuales una literatura que recuperara la tradición precolombina no había de ser llamada americanismo, sino exotismo), serían matizadas pocos años más tarde por obras como, por ejemplo, la *Posibilidad de una genuina literatura nacional* (1915) de José Gálvez (al que, por cierto, también se considera novecentista). Gálvez sí proponía rescatar el pasado prehispánico, puesto que consideraba que el

²⁶ 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). 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” (Gálvez 1915, cit. en Rodríguez Rea 2002: 38).

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” (en Rodríguez Rea 2002: 33). Hasta cierto punto, esto es lo que hace Valdelomar en sus “cuentos incaicos” cuando conjuga el pasado precolombino con reflexiones sobre la belleza y el arte. En este sentido, la recreación del Incario que Valdelomar construye en sus relatos está bastante influida por las ideas de sus contemporáneos novecentistas, es decir, por el discurso hegemónico. 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” (1905: 71), rasgos que surcan los “cuentos incaicos”, reflejando así una idea estereotipada de época con respecto al indígena.

No obstante, existe una diferencia fundamental que aleja a Valdelomar de autores como Riva-Agüero. Para este, 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.²⁷ Por su parte Gálvez, aunque proponía un rescate de lo prehispánico, no dejó de considerar “el mundo del pasado precolombino como algo acabado que, sin embargo, abre raíces sentimentales hacia el presente” (Rovira 2009: 13). Frente a estas posiciones, Valdelomar veía en lo prehispánico una herencia viva, puesto que era capaz de vincularla al indio contemporáneo. Es cierto que esa identificación es algo difusa y que pesan sobre Valdelomar estereotipos y prejuicios de su tiempo, pero lo cierto es que, para él, el Incario era parte activa de una tradición literaria en vías de construcción. Es decir, para Valdelomar, lo incaico no era un tema exótico para aderezar la literatura ni un componente que merecía la pena rescatar

²⁷ “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 nosotros” (Riva-Agüero [1905] 1962: 71).

porque “abre raíces sentimentales hacia el presente”, sino que formaba parte de la esencia y fundamento de lo peruano:

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 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 sentido 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).

Estos fragmentos corresponden a una conferencia pronunciada en 1912, cuando Robles ofreció su concierto incaico en el Teatro Municipal de Lima (publicada en *La Opinión Nacional* el 7 de enero como “El espíritu de una raza moribunda”). En ella se observa una emotiva divagación acerca de la música incaica y el dolor y la tristeza que esta transmite, muy en la línea de los estereotipos de época, a la que se suma la visión mitificadora del Incario como edad de oro iniciada por Garcilaso. Esta reflexión estética, sin embargo, le permite vincular el dolor de los antiguos incas con el padecimiento que se inicia con la conquista y que siguen sufriendo los indígenas peruanos. Puede apreciarse, entonces, una tensión constante en Valdelomar a la hora de pensar el pasado peruano, puesto que asume las ideas hegemónicas, pero también se distancia de ellas. Este distanciamiento se produce, sobre todo, en contacto con las ideas gonzalezpradianas en torno a la denuncia de la situación de los pueblos indígenas. Reclamar un cambio económico y social que dignificara la vida de los campesinos indígenas peruanos (como hacían González Prada o la Asociación Pro-Indígena) interferiría con la idea hegemónica del pasado nacional cuya mirada se ceñía al periodo colonial. La reivindicación de la población indígena y la legitimación de una tradición cultural eran dos facetas del debate ideológico de la época que, como no podía ser de otro modo, se entrecruzaron, influyeron y desplazaron mutuamente. De estos entrecruzamientos surgieron las propuestas artísticas a las que me he referido antes, las que Arroyo Reyes califica de “incaísmo”: si la figura del campesino

indígena irrumpía en la configuración sociopolítica del país, entonces el pasado nacional, para ser nacional, tenía que ser testigo también de la historia anterior a la colonia. Aquí se sitúa la producción periodística y literaria de Valdelomar, en la que, como refleja el párrafo citado arriba, también pueden apreciarse estas tensiones de época.

Inmerso en este entramado de influencias y corrientes que invadieron el panorama cultural limeño, 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 y, desmarcándose de las concepciones novecentistas, entendió la recuperación del pasado precolombino como vehículo imprescindible para lograrla. De esta forma, más allá de una mera evasión exotista fruto de su formación modernista (como ha querido a veces la crítica) 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, sus relatos de tema precolombino, agrupados bajo el título *Los hijos del Sol*, tienen evidentes limitaciones, y reflejan las tensiones ideológicas a las que he aludido en estas páginas. Sin embargo, el análisis estilístico combinado con la adecuada contextualización de estos relatos permite situarlos en el inicio de un camino que sería explorado por la literatura peruana posterior con mayor éxito.

Los hijos del Sol: *génesis, ediciones y polémica*

El volumen *Los hijos del Sol* recoge los ocho “cuentos incaicos” de Valdelomar. Tanto el título de la colección 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 que se entrevera con las sucesivas interpretaciones del valor de estos cuentos. Por este motivo, considero necesario dedicar las siguientes páginas a resolver algunas cuestiones con respecto a la organización y el orden que deben seguir estos textos. Para todo ello, tomo como base el estudio “Historia y problemas textuales de *Los hijos del Sol* de Abraham Valdelomar (con una propuesta para su ordenamiento)” de Silva-Santisteban (1997), donde el crítico realiza un valioso estudio textual. A sus hallazgos sumo nueva información aportada por sucesivas colecciones de cartas de Valdelomar que han sido publicadas en los últimos años.

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 edición de *Los hijos del Sol*. Se encargaron de la edición Manuel R. Beltroy y el poeta cubano Mariano Brull, directores de Euforion. La mayoría de los relatos había sido publicada en periódicos y revistas y otros permanecían inéditos, por lo que la labor de edición no estuvo exenta de problemas.²⁸ Con todo este material compuso Beltroy la selección de 1921, en la cual se suprimieron los epígrafes que precedían a cada relato, los vocabularios explicativos que acompañaban 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.

²⁸ “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 pulimento; 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 libro” (Beltroy en Valdelomar 1921).

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 una carta de 1913, 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” (2007: 71-72). Silva-Santisteban (1997) traza un recorrido por las publicaciones de “cuentos incaicos” que se suceden a partir de 1915, tras el regreso de Europa de Valdelomar.²⁹ Del marasmo de ediciones, reediciones y cambios de título puede concluirse que Valdelomar no abandonó la idea de escribir literatura de tema incaico durante estos años; pero los cambios en los textos y sus contradictorios anuncios sugieren que la concepción y redacción de estos relatos no estuvo exenta de problemas.

En cuanto al orden que se debe dar a los cuentos, Silva-Santisteban (1997) 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 “temático-cronológico”, según el cual los ordena por el periodo de la historia del imperio incaico en el que tiene lugar la acción de cada relato. De esta manera, el relato de “Los hermanos Ayar” ocupa el

²⁹ 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”. 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 1917 aparecen en prensa “El alma de las quenas” (posteriormente “El alma de la quena”) y “La arcilla del alfarero” (“El alfarero” en su versión definitiva). En 1918, Valdelomar afirma tener listo para entregar a imprenta un libro de leyendas incaicas titulado *Los hijos del Sol*. 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 autor. Para un estudio detallado de estas cuestiones, véase Silva-Santisteban 1997.

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 personaje. De entrada, surge un problema fundamental con esta ordenación por pares: no parece que todos los pares sigan el mismo criterio; a veces se trata de un criterio temático, según el contenido del cuento y otras de un criterio estructural. Por el momento, esta ordenación nos da un punto de partida.

Junto a la problemática de la ordenación y versiones de los cuentos, surge el otro gran tema vinculado con la producción incaísta de Valdelomar: la cuestión de su novela incaica. Valdelomar se refirió a ella 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 toda una serie de especulaciones y teorías con respecto a su paradero y a su misma existencia.³⁰ Recapitulemos la información que existe sobre dicha novela. En su edición de 1921, Beltroy afirmaba que, en 1910, siendo compañeros de la universidad, había escuchado a Valdelomar leer algunos de sus cuentos incaicos, y que “desde aquella fecha, algo lejana

³⁰ Para Ricardo Silva-Santisteban (1997), cuando Valdelomar hablaba de “novela incaica” se refería al relato “El camino hacia el Sol”, el de mayor entidad y desarrollo (argumenta Silva-Santisteban que Valdelomar llamaba “novela” a sus composiciones de más de ocho o diez páginas). Luis Alberto Sánchez (1987) 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 este pudiera haber escrito ya para escribir su novela de 1924, *El pueblo del Sol*. Carlos Arroyo Reyes (2005a) 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.

ya, el escritor había concebido un plan concreto de un libro de leyendas o cuentos incaicos” (en Valdelomar 1921: 1-2). Más adelante, en 1913, Valdelomar (2007) escribía una carta a Enrique Bustamante y Ballivián en la que mencionaba su novela incaica, de la que dice, optimista, que avanza cada día. 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*.³¹ Por tanto, parece que Valdelomar seguía adelante con 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*:

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 nacional (cit. en Arroyo Reyes 2005a: 180)

Sin embargo, en los años siguientes, Valdelomar siguió hablando de su novela incaica. Arroyo Reyes (2005a) postula que las relaciones de Valdelomar

³¹ 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 quenas” se publica en *La Prensa*, este cuento pasará a llamarse “El alma de la quena” después de sufrir algunas correcciones. Finalmente, en mayo de 1917, en la revista *Variedades* aparece “La arcilla del alfarero”, que es una versión inicial de “El alfarero” (Silva-Santisteban en Valdelomar 2001).

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 escritura. Esta teoría se vería apoyada por la carta que dirige en 1918 a Enrique 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” (cit. en Arroyo Reyes 2005a: 182).

De todo lo dicho hasta ahora, se concluye que Valdelomar concibió temprano la idea de crear unos textos de tema incaico. Seguramente, hacia 1910 ya tenía borradores o algunas ideas primigenias para algunos cuentos o una novela (que leyó a sus compañeros de San Marcos). En 1911, tras su visita al Cuzco, quedó fuertemente impresionado y comenzó a documentarse y a leer crónicas de la conquista y la colonia. Durante el año siguiente, 1912, se centra en su actividad política apoyando a Billinghurst, pero 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, decantándose por el molde del 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 desarrollando, Valdelomar vuelva a pensar en la posibilidad de una novela incaica. Esto no significa, por otra parte, que llegue a empezar a escribirla. 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. Por tanto, 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 de nuevo. O tal vez, como sostiene Silva-Santisteban, Valdelomar empezó 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. La hipótesis más razonable es que es muy posible que la novela incaica fuera una idea global en la que encajaban los cuentos 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. Propongo comprobar esta hipótesis por medio del análisis de la estructura y contenido de los cuentos, donde se observan las conexiones entre varios relatos. 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 ³²	
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)
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 reinados de algunos emperadores incas, habiendo, por cada reinado, varios cuentos. (Este hecho podría indicar que Valdelomar concibió el proyecto de una novela que abarcara todo el imperio o, al menos, diversas etapas.) 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

³² 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 tras ver desfilar a los ejércitos del Inca, que marchan a la batalla contra los invasores. 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.

(en Valdelomar 2001) detecta, por ejemplo, que el protagonista de “El alma de la quena” es el mismo músico de “El alfarero”, motivo por el cual coloca este cuento a continuación de aquel. El protagonista del primero 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 aillu y él responde “yo no tengo aylo...” (II, 324) nos está remitiendo directamente a la historia de Yactan-Naj en el relato anterior. Podemos llevar esta identificación un paso más allá al observar un tercer personaje músico en otro relato: 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 nombres con la intención de separar las identidades de estos personajes. Volveré sobre este asunto más adelante. Otros dos relatos, “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. Silva Santisteban (en Valdelomar 2001) cree que la acción de “El cantor errante” tiene lugar inmediatamente después de que Chasca abandone el castillo de Sumaj Mayta en “Los ojos de los reyes” (y ordena los cuentos de acuerdo con esta idea). 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). Por tanto, se pueden vincular los cuentos por la presencia de un mismo personaje (o distintas versiones de un personaje) en varios de ellos.

Además de estas relaciones, es posible detectar algunas incoherencias en los relatos que de nuevo nos permiten conectar unos con otros. En primer lugar, encontramos la figura del músico errante en tres relatos: “El alma de la quena”, “El alfarero” y “El cantor errante”. Estos cuentos poseen una estructura similar y continuada: 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 Apumarcu (“El alfarero”) o el guerrero Chasca (“El cantor errante”). 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). Si atendemos a la cronología que nos ofrecen ambos relatos (que mencionan directamente al Inca gobernante), sería imposible que se tratara del mismo personaje. Es posible, no obstante, que estos cambios sean el resultado de las alteraciones sufridas por los relatos al ser separados y refundidos varias veces, como planteaba antes. Si admitimos esta hipótesis, la colocación de “El alfarero” también entra en conflicto ya que, si 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. Algo parecido ocurre con “Los ojos de los reyes”. Sabemos que fue publicado por primera vez en 1916 con un primer fragmento que fue omitido en la segunda publicación, en 1919. Silva-Santisteban (*ibid.*) incluye ese fragmento en un “Apéndice a *Los hijos del Sol*”, el cual reproduzco 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 al caer la noche. 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). En principio, 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 el relato no 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). Entonces, 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: Sumaj Mayta y sus soldados salen de caza; ante la presencia de un mal augurio, el noble decide ofrecer un sacrificio a la Luna y concierta con el guerrero Chasca que este acudirá al castillo al anochecer (fragmento omitido). Por el camino hacia el castillo, Chasca se encuentra con el músico Yactan Manay, tiene entonces lugar la acción de “El cantor errante”. Finalmente, Chasca llega al castillo y se lleva a cabo el sacrificio, al que asistimos en “Los ojos de los reyes”.

Además, es posible localizar una serie de alusiones de unos relatos 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. Por ejemplo, encontramos 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 y “hacíase narrar siempre aquella doliente historia de Llajtan Naj, el músico errante, sobre el cual, cada cacicazgo y hasta cada aylo se había hecho una leyenda” (II, 339). Estas palabras aluden claramente a “El alma de la quena”, cuya acción tiene lugar muchos años antes: “El alma de la quena” ocurre bajo el reinado de Sinchi Roca (1230-1260) y “Los ojos de los reyes” durante el de Huayna Cápac (1493-1525). Es perfectamente posible que, en una unidad estructural mayor, como el universo creado por una novela, la historia de Yactan-Naj se transformara en una leyenda para los personajes posteriores. Sin embargo, este razonamiento se tambalea cuando descubrimos, en “El cantor errante” (que, como “Los ojos de los reyes”, sucede durante la era de Huayna Cápac) un personaje muy similar a aquel de la leyenda. ¿Cómo puede entonces el noble interpretar como una leyenda algo que sigue sucediendo en su propio tiempo? ¿Existe, acaso, un músico errante en el reinado de cada Inca? Además, las descripciones del músico en “El alma de la quena” (II, 320) y en “El cantor errante” (II, 351) son prácticamente el mismo párrafo. Las repeticiones y la falta de sentido entre estas informaciones hacen pensar, de nuevo, que los cuentos, concebidos a veces como una unidad mayor, fueron separados y reescritos de modo que quedaron algunos restos que permiten establecer conexiones entre ellos.

Por último, existe un vínculo entre “Chaymanta Huayñuy”, “Los ojos de los reyes” y “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 este y Chasca: de nuevo, encontramos información incompleta que permite sostener la idea de que existe una 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 parece evidente es que el proceso de elaboración de los “cuentos incaicos” no estuvo exento de reescrituras y vacilaciones, lo que encaja con las tensiones ideológicas y los conflictos a la hora de conciliar los diversos aspectos del pasado y el presente de Perú relacionados con la población indígena que copaban los debates culturales de estos años. En paralelo a los problemas formales, la representación del mundo de los incas que se lleva a cabo en estos relatos muestra también una serie de problemas que, como muestran las páginas anteriores, parecen responder también a cierta vacilación conceptual y estética que Valdelomar enfrentó cuando escribió estos cuentos.

El incaísmo literario de Los hijos del Sol

Los “cuentos incaicos” de Valdelomar han sido objeto de las más dispares valoraciones de la crítica.³³ En todas las apreciaciones de los críticos se da una vinculación entre la supuesta artificiosidad de los relatos y su carencia de fidelidad histórica. Por un lado, se señalan las limitaciones de su filiación modernista; por otro lado, se comparan con la literatura indigenista y se critica, en la representación histórica, la falta de autenticidad, aunque algunos, como Tamayo Vargas o Wiese empiezan a dar prioridad a la calidad literaria de los relatos, a los que se les deja de exigir rigor histórico. Las aproximaciones más recientes a la obra de Valdelomar (Bernabé 2006, Ortiz Canseco 2015) aciertan al cancelar la visión tradicional, que separaba al dandi del escritor “sincero” de los cuentos criollos, y nos ofrecen un nuevo prisma a partir del cual acercarnos a los “cuentos incaicos”: “en el juego entre modernidad y reivindicación de lo propio, Valdelomar abre esa vía del tratamiento artístico del mundo andino” (Ortiz Canseco 2015: 7). Se observa, entonces,

³³ 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” (1998: 19). Tal es el caso de Jorge Basadre, quien en pleno auge de la corriente indigenista, consideraba que estos cuentos “no son sino un atisbo” (1928: 35) con relación al indigenismo. 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” (1928: 198). Por otra parte, surge una interpretación que vincula estos cuentos con las limitaciones del modernismo, inaugurada por Luis Fabio Xammar (1940), que 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, que se queda en una visión superficial y erotizante de la vida incaica. Aldrich (1966), en la misma línea, considera que el retrato que hace Valdelomar de los incas es pintoresco y en exceso estilizado. Una idea similar se desprende de las apreciaciones de Tamayo Vargas, quien considera que *Los hijos del Sol* tienen un reajuste modernista y un tono artificioso, aunque señala que Valdelomar no trataba de hacer historia, sino de “convertir en expresión bella los extraordinarios lienzos de la cultura aborigen en aquello en que están relacionados con una lírica épica de la antigüedad peruana” (1966: 40). En términos similares se expresa María Wiese: “sin pretensión de reconstrucción arqueológica, sin alardes de erudición histórica, interpretan la belleza de las antiguas civilizaciones y culturas inca” (1947: 421).

cierta evolución en los criterios de valoración de la crítica. Sin embargo, no es hasta las interpretaciones más recientes cuando empezamos a ver *Los hijos del Sol* entendidos en su contexto. Este viraje de la crítica permite entender estos relatos en el seno del debate ideológico sobre la nación, la historia y la identidad cultural que sucedía en estos años. Además, desde esta perspectiva, los “cuentos incaicos” pueden ser puestos en diálogo con las opiniones que suscitaron entre los contemporáneos de Valdelomar.

Para los lectores de la época, los “cuentos incaicos” constituían no sólo un logro estético (acorde con la moda del momento), sino que también, y este aspecto es fundamental para pensarlos desde el presente, cumplían una imprescindible labor cultural y “patriótica”. Enrique Castro y Oyanguren afirmaba que Valdelomar estaba en vías de “despertar de su sueño milenarismo al genio de los Incas y suscitar en nuestras almas la representación artística de esa raza sufriendo y obediente” (1920: 23). En líneas similares se expresaba Beltroy cuando se refería al autor como “vivificador de las letras patrias y por enamorado de la noble raza indígena, cuerpo y alma del Perú de todos los tiempos” (en Valdelomar 1921: 4). En el prólogo a esta misma edición, Clemente Palma reconocía que “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” (*ibid.*: 7). 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 estos autores, al igual que sucedía en Valdelomar. 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 vertebraba 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 y, por tanto, como una vía de definición de la identidad peruana alternativa a la visión hegemónica tradicional.

Conviene recordar aquí que, como revelan algunos artículos escritos por Valdelomar sobre este tema, uno de los motivos principales que le llevó a

escribir relatos de tema incaico fue su deseo de crear una literatura nacional. En su concepción, Perú en su conjunto era heredero cultural del antiguo imperio y, al crear relatos de temática incaica, estaba tratando de dar entidad estética a algo que, para él, unía a todos los peruanos. Para ello, trató en estos relatos temas que abordaban todo el espectro de las relaciones humanas. Sin embargo, al tiempo que dota a los incas del antiguo imperio de pasiones y preocupaciones universales, los ubica en un pasado lejano 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 tensión constante ante un pasado que concibe como propio y por el que siente fascinación, pero que le es, a la vez, desconocido. De ahí que utilice corrientes literarias extranjeras, como el decadentismo y el preciosismo simbolista, para dar vida a la civilización incaica, y de ahí también que no acierte a llevar a su literatura al indígena contemporáneo:

Valdelomar ofrece una relectura impecable de aquellas corrientes literarias foráneas en el contexto de unas costumbres propias que son, en definitiva, reivindicadas. Sin embargo, la reivindicación no se hace de una cultura nacional contemporánea, sino de la historia pasada de una civilización conquistada. La idealización del imperio incaico permite al autor rescatar elementos de lo propio que nada tienen que ver con lo propio contemporáneo: serán los indigenistas quienes traten, con mayor o menor éxito, de poner en el centro la cultura nacional de la época, en lugar de un pasado idealizado que no puede sustituir a la modernidad que se impone desde fuera (Ortiz Canseco 2015: 9).

Para Valdelomar, los incas son un “otro” absoluto, cuya vida y costumbres representa en unas narraciones que objetifican a toda una civilización y la contemplan como se contempla un objeto exótico.³⁴ Lo mismo le ocurre con el indígena contemporáneo, cuya explotación denuncia, pero desde un punto de vista a menudo paternalista y asumiendo los prejuicios de la época. Como resultado, el indígena y el inca del pasado se confunden a menudo en sus artículos, apareciendo como dos realidades que se superponen y

³⁴ Cabe señalar que, entre los textos y referencias de la época a la civilización inca, no abundan las referencias a los pueblos preincaicos sometidos por el imperio de los incas. Todo lo precolombino se asimila, en general, al Incanato, concebido como una unidad homogénea culturalmente.

se mezclan.³⁵ En “Ideales nacionales” escribe: “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). En estas palabras Arroyo Reyes (2005b) atisba los inicios de una preocupación por el indígena contemporáneo; sin embargo, se trata más bien de una imagen de 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”.

Sin embargo, en el contexto que nos ocupa, ese “otro” quiere ser concebido, por intelectuales como Valdelomar, como parte constitutiva de la nación; y su pasado tiene que convertirse también en el pasado de todo el país. El esfuerzo de representación de lo incaico desemboca en estrategias narrativas y descriptivas que no dejan de resultar curiosas y que, como he señalado más arriba, beben de diversas corrientes europeas. Por ejemplo, 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). Según 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)” (1988: 23). Valdelomar presenta el imperio inca como una civilización organizada, justa y con un amplio desarrollo cultural, 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 las crónicas de Indias, que se referían en términos semejantes a los pobladores originarios del continente.

³⁵ Por ejemplo, en el “Discurso de recepción a los señores Guevara Ochoa y Luis E. Valcárcel de la Universidad del Cuzco”, se dirige a los estudiantes llegados de esa universidad en los siguientes términos: “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).

Esta concepción de lo incaico es heredera en gran medida de la visión garcilasiana del Incanato. Como explica Ortega “la mentalidad renacentista del Inca dividió los tiempos en una edad salvaje y en otra incaica, civilizada-ra. Esta es una de las convicciones que justamente suscita su visión utópica” (1978: 15). Visión utópica que se materializó en el “mito del buen gobierno”, que proponía a los incas como un pueblo justo cuyo objetivo era civilizar a los pueblos bárbaros y prepararlos para el advenimiento del cristianismo. 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. El relato 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), se topan 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: “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). Los pueblos preincaicos aparecen con las mismas características que en “Los ojos de los reyes”: bárbaros, incivilizados y caníbales. Frente a ellos, Manco Cápac 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 Beltroy (en Valdelomar 1921) 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 relatos. Como ya he apuntado en la primera parte de este capítulo, Valdelomar aunó sus investigaciones históricas con su interés puramente artístico y, si bien se documentó para escribir obras ambientadas en el pasado, supeditó siempre sus creaciones a la elaboración estética. Como lo prueba el ejemplo de “Los hermanos Ayar”, incluso cuando lleva a cabo una labor documental cuidada, 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.³⁶

En cualquier caso, ya sea acudiendo a una fuente documental o creando una anécdota imaginaria, Valdelomar sigue enfrentándose al problema de cómo narrar lo incaico. Y para ello recurre a las técnicas y estrategias que le proporciona el modernismo y diversos textos de raigambre exotista del fin de siglo europeo. Esta estética de cuño modernista ha sido interpretada de forma negativa por la crítica literaria.³⁷ Del modernismo toma Valdelomar la preocupación por el lenguaje, al que dota de ritmo y musicalidad, plasticidad y cromatismo, neologismos y términos que se revisten de carácter simbólico (Velázquez Castro 1998). Sin embargo, el tema presenta la dificultad de la representación no solo del universo incaico, sino también de su lenguaje: el idioma quechua. La distancia que separa al autor del narrador y a este de sus personajes se hace patente, por ejemplo, cuando el narrador no puede reprimir la necesidad de explicar el significado de determinados vocablos quechuas, que intuye que el lector desconoce. Por ejemplo, especificará que Manco Cápac 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). Y cuando presenta descripciones que no recurren a estas explicaciones, siente la necesidad de ofrecer, al final del relato, un glosario en el que explica algunos de los términos que pueden representar dificultad para los lectores.

Como cabría esperar, en ocasiones la descripción del mundo incaico se contamina de referentes occidentales. Así ocurre, por ejemplo, en la 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

³⁶ Para un estudio exhaustivo de las fuentes documentales y las reelaboraciones que de ellas se hacen en estos relatos, véase Martínez-Acacio (2013).

³⁷ Phyllis Rodríguez-Peralta, 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” (1969: 29). 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: “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 Hand” (1980: 112).

ellas más propias del Medievo europeo que de la organización incaica.³⁸ 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, en sintonía con otras expresiones culturales de la época, construyen una imagen exotizada, a la que se le superponen conceptualizaciones occidentales. A menudo, encontramos en estos relatos una transposición de categorías sociales, políticas o religiosas del medievo europeo, como cuando Manco Cápac decide 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 las supersticiones, el carácter sagrado de las vírgenes del Sol o el honor de ser nombrado pastor de los rebaños del Sol, se integran en la historia de amor. Del mismo modo, en “Los ojos de los reyes”, todo lo referente al palacio de Sumaj Mayta y al sacrificio, a la preparación para el rito y los atavíos de los sacerdotes se presenta como si se tratara de hechos cotidianos, sin ofrecer detalles explicativos para un lector no familiarizado con el asunto:

Cuando 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.

³⁸ “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 acallas 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*” (II, 319; la cursiva es mía).

Había entrado la noche. Sumaj quiso ostentar todas sus insignias y trofeos. Era preciso desagaviar 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).

Sin embargo, descripciones como esta quedan limitadas a un nivel superficial. Cuando se trata de profundizar en los aspectos de la religión de los incas, los relatos se tiñen de conceptualización occidental, concretamente, judeo-cristiana. En “Los hermanos Ayar” y “El camino hacia el Sol”, la deidad, o sea, el Sol se reviste de los rasgos del dios bíblico. En “Los hermanos Ayar”, por ejemplo, aparece con fuerza la noción de “pueblo elegido”, y no es difícil detectar un paralelismo entre la figura de Manco Cápac y la del propio Jesucristo cuando el primero peregrina por los Andes intentando convencer a las tribus que van encontrando de que abandonen sus modos bárbaros y se unan a los que sirven y creen en el padre Sol. Del mismo modo, en “El camino hacia el Sol” se alude a un lugar de reencuentro 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 sus dios: “¡Padre! ¡Padre! ¡Padre!... ¡No abandones a tu pueblo!... ¡Padre, dinos el camino de tu reino maravilloso!” (II, 364), de claras resonancias al “Padre, ¿por qué me has abandonado?” cristiano.³⁹

³⁹ Se aprecia en las concepciones de Valdelomar en torno al mundo incaico la influencia del Inca Garcilaso (1976), 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

También el arte es entendido desde un punto de vista que se aleja de lo incaico y penetra, en este caso, en la propia concepción del arte y el artista de Valdelomar. Algunos de los “cuentos incaicos” (“El alma de la quena”, “El alfarero” y “El cantor errante”) tienen como tema la vida del artista y el concepto del arte en general, de la música particularmente (pensemos que fue en el ámbito de la música donde el incaísmo daba, por estos años, sus principales frutos). Sin embargo, los personajes de estos relatos son “seres con ‘alma de fin de siglo’ vestidos con arreos incaicos” (Arroyo Reyes 2005b), que se hacen eco de las concepciones del autor. Estos cuentos transcriben el modo en que la vida cultural peruana estaba insertándose por aquellos años en los nuevos parámetros de la modernidad. *Los hijos del Sol* “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 escritura” (Velázquez Castro 1998: 24).

De nuevo emerge, como ha ocurrido en los capítulos anteriores, la cuestión del 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 abandonó por primera vez 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” (Rama 1985: 45). En esta nueva sociedad, el artista necesita redefinir su función, una función que, según los esquemas positivistas burgueses de la época, tiene que realizarse en términos utilitarios, justificando el aporte del arte al “desarrollo” de la civilización. He apuntado en capítulos anteriores que, en este contexto, los escritores localizaron a menudo su lugar en el periodismo, que muchos consideraron una actividad no artística. Los artistas se sintieron a menudo desplazados, marginados en una sociedad burguesa que no les comprendía. Esta es 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

notado cuánto más prontos y ágiles estaban para recibir el Evangelio los indios que los Reyes Incas sujetaron, gobernaron y enseñaron” (1976: 36).

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. Queda planteada así la separación entre el bienestar material y la vida del artista: “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). Además, al modo de los escritores bohemios finiseculares, el músico localiza su felicidad en el goce que le produce el dolor. Esta actitud es la propia de los intelectuales finiseculares, que “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” (Rama 1985: 59). El propio Valdelomar hizo gala en numerosas ocasiones de actitudes como estas. Eran de sobra conocidas su afición a las drogas, el alcohol, sus frecuentes visitas a los fumaderos de opio, así como sus constantes extravagancias en el vestir. En la línea de otros modernistas latinoamericanos y, sobre todo, de los decadentes franceses, representaba su vida como una pena única e incomprensible por la prosaica realidad que le rodeaba.⁴⁰ 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 aillu:

⁴⁰ “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 más 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 dolor” (Valdelomar, *Epistolario* 2007: 212).

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).

Al referirse a la actividad del alfarero como “inofensiva para el imperio”, remite de nuevo a la separación entre la sociedad moderna y la labor creadora. Además, el aislamiento está directamente vinculado con la capacidad creadora. Por este motivo, Yactan-Naj en “El alma de la quena” necesitaba estar a solas con su dolor, que además permite 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” (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 Apumarcu, el protagonista, muere víctima de su propia obsesión por retratar la naturaleza cuando, en busca del pigmento que le proporcione el color adecuado para pintar una puesta de Sol, termina por utilizar su propia sangre y, como consecuencia, muere desangrado poco después de haber acabado su obra. 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.

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 no son aplicables en este caso. No hay ninguna duda de que no es “indigenismo” lo que Valdelomar hace en estas páginas. *Los hijos del Sol*, inmersos en un momento de interés por lo incaico, vuelven 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. El objetivo de esta mirada se cifra en rescatar ese pasado

cultural y, pese a las dificultades de representación que supone, dotarlo de belleza y entidad literaria. Es un primer paso hacia la conciencia que empieza a surgir en la época de que lo peruano pasa por rescatar lo incaico. Este primer acercamiento, con todas las limitaciones que entraña, muestra 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 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 Cápac* (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 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* (1924-1928), retoma el tema incaico, a partir de la leyenda de la piedra cansada que, años más tarde, le serviría también para confeccionar 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, el personaje principal de este drama, Tolpor, sufre un destino muy similar al de Karchis, protagonista del relato “Chaymanta Huayñui” (Olascoaga 2007). 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.

Para terminar, propongo una última idea en torno a las obras tratadas en este capítulo. En todas, Valdelomar se ocupa de algún periodo de la historia

del Perú. Se trata de textos profundamente influidos por las circunstancias de su producción, por las ideas en torno a la historia y el debate con respecto a la nación que tenía lugar durante estos años en el país. Sin embargo, al contemplarlas como conjunto, 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 estamentos del imperio. Sin embargo, cuando acude a la historia posterior a la llegada de los españoles, 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 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.

Esta diferencia puede explicarse porque 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 pasado precolombino, la literatura o la música incaica e incluso el indígena contemporáneo, a las que ha atendido este capítulo. Para él, la construcción del pasado nacional tenía que hundir sus raíces en lo incaico. El carácter del Perú como nación no estaría completo hasta que se revalorizara el aporte anterior a la conquista que, según su visión, seguía presente en los indígenas contemporáneos que sufrían las consecuencias de un sistema económico que les obligaba a permanecer relegados, de espaldas al devenir nacional. La vida republicana de Perú aparecía a ojos del autor, como hemos podido comprobar en el capítulo anterior, 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 políticos, gamonales y empresarios se preocupaban únicamente de su enriquecimiento personal.

Ante una vida colonial ya contada y que solo constituía una parte del ser nacional, y una vida republicana que no había logrado realizar la promesa independentista, algunos intelectuales de principios del siglo xx concibieron la necesidad de reivindicar otro componente de lo peruano, menospreciado hasta el momento: el incaico. Influido notablemente por la visión utópica del Incario forjada por el Inca Garcilaso que había pervivido en la literatura peruana, e insertándose en la eclosión del incaísmo, Valdelomar quiso dotar el mundo incaico de entidad, para así constituirlo en parte de una herencia cultural común a todos los peruanos. A pesar de todas sus limitaciones, estos relatos deben ser entendidos (como el resto de la producción valdelomariana) como producto y contribución al debate ideológico de la época.

“EL PERÚ NO ES LIMA NI SE PARECE A LIMA”:
LA CUESTIÓN DEL CENTRALISMO

*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.*

Abraham Valdelomar, “Tristitia”

Es ya un lugar común entre la crítica recordar aquella célebre frase: “El Perú es Lima, Lima es el jirón de la Unión, el jirón de la Unión es el Palais Concert y el Palais Concert soy yo”. Menos conocida es la frase que encabeza este apartado: “El Perú no es Lima ni se parece a Lima”.¹ Una y otra reflejan dos polos opuestos del debate en torno al centralismo limeño de estos años: frente a una Lima cosmopolita, sujeta a una rápida (y desigual) modernización, donde un reducido grupo oligárquico tomaba las decisiones que afectarían a todo el país, se forja en estos años la reivindicación de la provincia y el deseo de contrarrestar la preeminencia de la capital, ya presente 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 colonial (Rovira 2005). El papel preponderante de los núcleos urbanos se prolongó tras la emancipación siendo, por

¹ Sentencia que aparece en “Interesante reportaje a Abraham Valdelomar”, publicado el 10 de diciembre de 1918 (II, 403-411).

regla general, las élites 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. Una vez lograda la independencia, se prolongó el dominio de la capital, instaurado desde la conquista, de modo que, el nuevo Estado liberal —el de las élites criollas asentadas en Lima—, funcionó

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 entronizó (Basadre 1980: 48-49).

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 algunas 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, la situación de las Juntas Departamentales no dejó de ser tensa en el desarrollo de la política peruana. A lo largo del siglo xix y hasta bien entrado el xx, con cada nueva Constitución, aquellas aparecían y desaparecían, y veían constantemente modificadas sus competencias y atribuciones. En todo caso, los departamentos nunca llegaron a funcionar con autonomía, y acabaron por subordinarse al Estado. “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 capital” (Basadre 1980: 169).

En el periodo finisecular se inicia además un drástico crecimiento de Lima al que contribuyeron 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” (Burga

y Galindo 1981: 12). 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. La oposición entre Lima y la provincia revistió una gran importancia en aquellos años, afectando incluso a los asuntos más cotidianos, que dieron en la formación de grupúsculos intelectuales como "Colónida".² Recordemos 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. En Perú, los intelectuales de las clases tradicionalmente hegemónicas estaban, por estos años, más interesados en los estudios históricos y sociológicos, y el pasado literario, la tradición, les interesaba por cuanto podía reforzar las bases de la cultura oligárquica, pero había un limitado contacto directo con la literatura del presente. En estas circunstancias, como he avanzado en la introducción, quedaba un vacío en el panorama cultural-literario que buscaron ocupar las clases medias, normalmente representadas por estos jóvenes recién llegados de la provincia, lo que hizo que esta apropiación del espacio cultural supusiera también el inicio de una nueva afirmación nacional (Lauer 1989).

Al mismo tiempo, el hecho de que el discurso literario se independizara definitivamente del político acarreó la eclosión de estilos, el aumento de las

² 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" (cit. en Silva-Santisteban 2000). 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 (2000) detalla el episodio en el capítulo séptimo, "La milicia populista", de su biografía *Valdelomar el conde plebeyo*. 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*.

publicaciones y la profesionalización de los escritores, siendo Valdelomar un ejemplo paradigmático de este proceso. De este modo, escritores como los “colónidas” y los que vinieron después constituyen, desde el punto de vista sociológico, “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” (Lauer 1989: 28). El establecimiento de esa nueva afirmación nacional pasó por una constante reivindicación de la producción intelectual de las provincias, llevada a cabo, entre otras, en las páginas de *Colónida*. 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. Por estos mismos años, 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). “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” (1989: 30). 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 en este sentido, Valdelomar “es el primero en darle a este origen cultural una proyección nacional desde Lima” (Lauer 1989: 32).³ A la postura que defiende la integración de la población indígena peruana a la vida nacional, viene a sumarse también la reivindicación del papel de las provincias en la configuración de la vida y la cultura del país.

Los “cuentos criollos” pueden ser considerados como el correlato literario de esa reivindicación de la provincia como parte fundamental del constructo nacional, y así lo han entendido, de hecho, algunos críticos.⁴ Estos cuentos

³ En este mismo sentido, Alonso Cueto 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” (2005: 141).

⁴ Para Xammar, “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 des-

se sitúan, entonces, en el marco de todas estas tensiones entre capital y provincias, y es precisamente en la encrucijada de estas tensiones donde adquiere especial relevancia el calificativo "criollos". Fue Valdelomar quien inicialmente dio ese subtítulo a algunos de sus cuentos y se jactó a menudo de ser el iniciador del criollismo peruano. No obstante, si atendemos al término con detenimiento, observaremos que el concepto y alcance de lo criollo varía y se transforma notablemente en los años que nos ocupan. Por este motivo, es fundamental precisar a qué se referían los intelectuales peruanos de la época cuando hablaban de criollismo, a qué nos referimos hoy cuando usamos el término, y en qué medida se sirve este estudio de dicha noción.

5.1. CRIOLLISMO LITERARIO EN TORNO A 1900: HACIA UNA REDEFINICIÓN DE LA PERUANIDAD

José de la Riva-Agüero, en su obra *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905) 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 el ingenio y gracia que definía 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 limeño (1962: 70-71). Para Riva-Agüero, Palma era el representante más genuino del carácter peruano, era "el *escritor representativo* de nuestros criollos" (*ibid.*: 177). Conviene observar cómo está formulada esta frase: Palma es el escritor peruano por excelencia porque representa a los criollos y el criollo es el limeño; por tanto, lo peruano es lo limeño y su carácter, su esencia, es lo criollo. Por otro lado, Riva-Agüero diferenciaba, en literatura, tres tipos de americanismo, entre ellos el regional que, según el historiador, recogía

conocida y orgullosa" (1940: 61). 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" (s.f.: 296-297). Willy Pinto afirma 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" (1979: xxvi).

las “costumbres regionales de América”, las cuales era necesario consignar en la literatura puesto que desaparecían con la inmigración y el cosmopolitismo que llegaba al país de mano del progreso. Según él, esto relegaba las costumbres tradicionales a las provincias, donde también se extinguirían eventualmente. En este estado de cosas, “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” (*ibid.*: 269).

Entonces, Riva-Agüero distinguía 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: 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” (1910: v). El más joven de los García Calderón considera representativos de esta corriente a autores como Palma en sus tradiciones, las comedias de Pardo, las sátiras de Fuentes o Arona, porque en todos ellos, a pesar de la distancia temporal que los separa, se aprecia el mismo genio, gracia y ligereza típicos de lo criollo. Para Riva-Agüero y García Calderón, entonces, 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 una imagen que la literatura generada en la región costeña quiere imponer como nacional” (2002: 43). Con estas palabras, Rodríguez Rea parece estar planteando una oposición entre una tradición literaria “oficial” costeña, parapetada tras el criollismo, frente a unas tradiciones no oficiales, relegadas al ámbito local-regional y condenadas a desaparecer. Si tenemos en cuenta el contexto ideológico que viene trazando este estudio, no resulta sorprendente que estos autores desearan legitimar lo criollo como peruano, sancionando así un proyecto nacional donde a clase hegemónica tradicional (la oligarquía criolla heredera del proceso emancipador) siguiera manteniendo el control de los medios de producción,

pero también de la política del país. Pensemos también que en estos años se estaban produciendo levantamientos indígenas que resquebrajaban un dominio ya debilitado tras la Guerra del Pacífico.

Frente a esta identificación con la "chispa criolla limeña", se da 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 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). Parece que, en este momento, para Valdelomar el criollismo adquiere el estatus de "nacional", aunque no porque todo el Perú tenga los rasgos de ese criollismo, sino más bien porque hay autores no limeños, como el arequipeño Morales de Rivera, al que nombra en su artículo, que son capaces de representar bien la tendencia criolla en su literatura. Con estas palabras, Valdelomar no cuestiona el concepto de lo criollo, pero sí desplaza (y, por tanto, relegitima) su lugar de producción: lo criollo que puede ser realizado desde la provincia ya no es exclusivo de Lima. Cabe reseñar también que Valdelomar, en su literatura, no se queda nunca en esta representación del "color local". Lo valora (en tanto que adquiere proyección nacional, no le interesa solo como algo limeño) pero él busca también innovación literaria y modelos foráneos en su obra. Se desvincula así del conservadurismo literario y, por extensión, político, al tratar de escribir sobre y para Perú desde un lugar y unas tradiciones literarias que no son exclusivamente limeñas.

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. Con el tiempo, matizó y maduró su concepto y estética de lo criollo. Así, 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). 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 su propia

obra, 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 profundamente.⁵ Valdelomar reiteró esta misma idea en su “Exégesis estética”, un detallado estudio, publicado a modo de prólogo del poemario *Panoplia lírica* (1917) de Alberto Hidalgo. 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 eran los que apreciaban ese criollismo costumbrista y superficial de que hablaba en el artículo anterior. Frente a ese falso criollismo, sostenía Valdelomar 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, que emergerá con fuerza en los “cuentos criollos”, 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:

⁵ Esta distinción se ha traducido a la crítica en una diferenciación entre criollismo y costumbrismo. 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” (1966: 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” (1974: 161).

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 atravesaba el ambiente intelectual peruano de aquellos años, que pugnaba por esclarecer qué era y a quién correspondía la expresión más puramente nacional.⁶ 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 he señalado el convencimiento que mostraba Valdelomar en cuanto a que el verdadero arte nacional sería logrado por aquella pluma que consiguiera reproducir las bellezas de lo incaico. 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 (cuyo carácter, además, se asemeja mucho a los rasgos que Riva-Agüero establecía como criollos):

¡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! (IV, 592-593).

⁶ 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 advertía: "prescinda usted, es claro, del criollismo, ese falso criollismo que pinta en un estilo vulgar costumbres y habla que no existen" (en Silva-Santisteban 2000). También José Gálvez (1915) apostaba por un criollismo que fuera más allá de lo superficial.

Esta aparente contradicción, como otras en la vida y obra del autor, puede comprenderse a través del planteamiento temático-ideológico que propone este trabajo: Valdelomar, como tantos otros intelectuales de la época, 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 o, al menos, tenía la capacidad de formar parte, de lo que había sido y seguía siendo el Perú. Ambas tentativas, criollista e incaísta, así como todas las demás que hasta ahora ha abordado este estudio, 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 combinando ambas a un tiempo, casi toda la obra de Valdelomar miraba siempre hacia Perú, buscando determinar una definición de lo nacional que no se redujo al ámbito de lo cultural o literario, sino que entrañó también un posicionamiento político (como puede comprobarse en las conferencias de tema político a las que se ha referido la introducción de este trabajo).

Esta mirada hacia lo propio, reitero, formaba parte de todo el entramado cultural que viene dibujando este estudio. En este contexto, la preocupación por una literatura nacional florece, como también las propuestas para lograrla. Como es obvio, la necesidad de una mirada que fuera capaz de captar lo nacional más allá de influencias extranjeras se convierte en un tópico recurrente entre los intelectuales. Así, por ejemplo, Gálvez, en sus tesis de 1915, sostenía que era necesario lograr un sentimiento nacional que fortaleciera al país y, para ello, los escritores debían observar lo propio, aunque sin descuidar las influencias de fuera para construir una literatura nacional. Sabemos que Valdelomar conocía la tesis de Gálvez⁷ y, de hecho, se expresaba en términos muy parecidos en un artículo de 1916 “Los inadaptables”, donde

⁷ Véase *Colónida*, n.º 1, p. 37.

criticaba a los literatos que se quejaban de que el medio nacional era vulgar y hostil para la creación literaria y soñaban con ir a Europa para desarrollar su arte:

Creen 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, destartalladas 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 ha de entenderse en el seno de un panorama intelectual en el que la representación de lo nacional a menudo quedaba sujeta a descripciones costumbristas superficiales, a las que subyacía en realidad una concepción del país que bebía y localizaba su esencia y la de su literatura en la herencia colonial. En este sentido, la insistencia de jóvenes como Valdelomar por reelaborar las coordenadas de lo peruano en una literatura nacional implicaban diseñar, materializar y dar entidad a una idea de peruanidad que, de implantarse, tenía necesariamente que alterar las condiciones materiales que pervivían desde los tiempos de la colonia. El nacionalismo literario de Valdelomar y otros autores del momento no responde, entonces, a una actitud conservadora, sino, en todo caso, desafiante: lo que quedara definido como "criollo" y constituyera la literatura nacional tenía relevancia directa en aspectos socio-económicos de la realidad peruana del momento. En este sentido, la labor de Valdelomar y los "colónidas" 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 encarnan (Lauer 1989: 33).

Esta “inversión” de papeles entre el centro y la periferia llevada a cabo por autores como Valdelomar hizo que emergiera por estos años 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, en cuestión de una década, empezaron a surgir en y desde Lima figuras como Mariátegui, que asumieron ese nuevo concepto de lo nacional, donde Lima se abría al resto del país.

5.2. IMAGEN NOSTÁLGICA DE LA PROVINCIA EN LOS “CUENTOS CRIOLLOS”

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)⁸ y el más conocido y estudiado de los cuentos de Valdelomar, “El Caballero Carmelo”. Este relato fue publicado bajo pseudónimo en *La Nación*, el 13 de noviembre de 1913 como cuento presentado a un concurso literario promovido por ese diario; tras ganar el certamen, fue publicado en *La Prensa* el 19 de noviembre de 1915 y, finalmente, abrió y dio título al único libro de cuentos publicado por Valdelomar: *El Caballero Carmelo* (1918), que incluía relatos de todos los grupos establecidos en este estudio. En la edición de 1918, Valdelomar excluyó “La paraca” y “El buque negro”, pero incluyó “Yerbasanta”, obra a la que él denominaba “novela

⁸ Se detalla aquí únicamente la fecha de la primera publicación. Para conocer publicaciones posteriores, véase “Notas bibliográficas sobre la narrativa” de Silva-Santisteban (en Valdelomar 2001).

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, este capítulo se ocupa de los seis “cuentos criollos” y de la novela corta “Yerbasanta”.

Los “cuentos criollos” son la parte más valorada y estudiada de la producción literaria de Valdelomar, ya desde la época del autor.⁹ El propio Valdelomar consideraba que los cuentos donde reflejaba la vida de provincia que había conocido en su infancia eran su mayor contribución a las letras peruanas. 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 “verdadera aurora de creación” del autor, la idea ha sido reiterada en numerosas ocasiones.¹⁰ Pero estos cuentos no solo han

⁹ 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” (citado en Silva-Santisteban 2000). Clemente Palma, en su reseña a *El Caballero Carmelo*, sostuvo que en “‘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’ [...] 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 admirable” (1918: 446). En el mismo año y partiendo de la misma colección de cuentos, Sánchez alababa los relatos por la sencillez de su prosa: “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 escauceos estéticos y filosóficos y sea sencillo en su arte y en su vida” (1918: 198). También Juan Francisco Valega, “Máximo Fortis”, le animaba en una carta en 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” (1918: 32). En los años siguientes, a la muerte de Valdelomar, se mantienen este tipo de opiniones. Alberto Hidalgo decía de los cuentos de Valdelomar: “el criollismo de este libro de Valdelomar es desconcertadamente original y, más que original, novedoso” (1920: 84). César Vallejo (1924) descubría en *El Caballero Carmelo* el mejor ejemplo de cuento nacional.

¹⁰ 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” (1966: 8). 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” (2000: 207).

sido entendidos como los de mayor calidad del autor, sino que además se les ha adjudicado un papel inaugural para el desarrollo del cuento peruano. El propio Valdelomar afirmó en su día que *El Caballero Carmelo* tenía “la redondez, flexibilidad y justeza de una literatura capaz de encauzar a otros” (II, 537); 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’” (IV, 201). En 1928, apenas nueve años después de su muerte, Jorge Basadre declaraba que, con “El Caballero Carmelo”, “comienza en el Perú el cuento criollo” (1928: 34). Una vez más, la crítica ha coincidido en esta apreciación a lo largo de los años posteriores.¹¹ En general, se ha identificado ese papel inaugurador de los “cuentos criollos” con un primer acercamiento de la literatura peruana a temas de carácter propiamente nacional, pero superando ya, definitivamente, el costumbrismo.¹²

Oviedo y Lauer coinciden en que “el paisaje de la costa de Ica y su ambiente pueblerino son los escenarios de sus mejores y más famosas obras” (2004: 105). Y Silva-Santisteban reafirma, contundente, que “lo más valioso de la narrativa de Valdelomar se encuentra en sus *Cuentos criollos*” (2004: 293).

¹¹ Según 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” (1980: 104). Óscar Coello señala *El Caballero Carmelo* como la “piedra angular de toda la narrativa peruana del siglo xx” (1983: 238). A decir de González Vigil, “Abraham Valdelomar hallaría en sus ‘cuentos criollos’ [...] la ruta indicada para el despegue de una narrativa genuinamente peruana” (1990: 178). Y Carlos Eduardo Zavaleta califica a Valdelomar como “el fundador del cuento peruano contemporáneo” (1992: 28).

¹² Para Julio Ortega, “Valdelomar se nos aparece como un poeta liberado de literaturas al uso que intuye una posibilidad distinta para la literatura peruana” (1966: 9). Armando Zubizarreta, en su “Introducción” a su edición de *Cuentos* de Valdelomar, considera que “los *cuentos criollos* significan el vuelco de Valdelomar hacia el humilde contorno nacional y su temática” (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” (1980: 5). Rafael Dávila-Franco 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” (1991: s. p.).

Estas apreciaciones han resultado en ocasiones, no obstante, en una concepción algo deformadora 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 un tanto artificial e innecesaria entre los "cuentos criollos" y "todo lo demás".¹³ 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 imitadora de las modas europeas y de escasa o nula calidad literaria.¹⁴ 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" representan algunas de las cotas estéticas más altas del autor y también es innegable su importancia para la literatura peruana, pues inauguran un proceso de redescubrimiento de la provincia que trasciende a aspectos sociológicos y políticos. Sin embargo, el resto de la obra de Valdelomar no responde, como a menudo se sostiene, a una mera experimentación esteticista y fallida. Como muestran los capítulos anteriores de este trabajo, todas las facetas de la obra del autor se inscriben, se

¹³ Tal es el caso, por ejemplo, de Aldrich (1966), 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" (1966: 30). 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" (2009: 55-56).

¹⁴ Armando Bazán afirma que la mayor parte de los relatos de *El Caballero Carmelo* son intentos 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" (1942: 12). Óscar Coello 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" (1983: 240). Julio Ortega sostiene que "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 local" (1988: 41).

alimentan y enriquecen las vetas del debate intelectual y cultural peruano de las primeras décadas del siglo xx. En todas ellas, Valdelomar tenía un objetivo claro: escribía desde y para Perú, para desentrañar sus conflictos, pero no por la vía conservadora y anclada en la tradición, sino por la de lo novedoso, la que pudiera contribuir a un nuevo Perú. Para ello, leyó autores clásicos y contemporáneos, tanto latinoamericanos como europeos, y aprendió de numerosas tradiciones. 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. Y en este sentido, los “cuentos criollos” no son simplemente una especie de hallazgo feliz del genio creador, sino que responden a una de las facetas más importantes del debate nacional-identitario del momento: la oposición entre Lima y las provincias, entre centralismo y regionalismo.

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 que murió de amor”, cuya localización no se especifica. Son escasas las obras en la literatura peruana dedicadas al ámbito costero (Tamayo Vargas 1951), 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 cercana aldea de San Andrés de los Pescadores. Los elementos del entorno pisqueño, junto con las vidas de los aldeanos que pueblan los relatos, constituyen un imaginario propio inconfundible. Sobre este escenario se evocan aspectos de la vida aldeana, situando en el eje de la mayoría de los relatos una versión ficcionalizada de la familia de Valdelomar; se configura así un entramado de referencias internas entre los diversos textos que dota de unidad al conjunto y lo tiñe de una marcada dimensión autobiográfica. Este 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 olorosos (*Epistolario* 2007: 75).

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 también en estos cuentos. Valdelomar compuso muchos de ellos, 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, donde 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:

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 mató (*ibid.*: 83-84).

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 que contrasta con el lenguaje de 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* (1968). (Aunque centradas en ese cuento, las apreciaciones de Zubizarreta pueden extrapolarse a todos los demás cuentos de este grupo y, por tanto, no entraré aquí con detalle en un aspecto que ya ha sido rigurosamente estudiado.)¹⁵ Este estilo depurado se combina, no obstante, con el cuidado por el lenguaje de cuño modernista, que estiliza y reduce a sus rasgos esenciales, uniendo así la anécdota a la evocación de impresiones y estados de ánimo (Gnutzmann 2007), que da lugar a la particular prosa de los “cuentos criollos”.¹⁶ Por tanto, el escenario de Pisco y el recuerdo de las anécdotas familiares y la vida aldeana conllevan una depuración del lenguaje y una notable sencillez expresiva. Esta actitud literaria revela una nueva faceta del escritor y su obra, que contrasta (aunque no contradice, como he justificado en las páginas introductorias) con el dandi bohemio que se delita en relatos exotizantes. Valdelomar insistió a menudo en su origen humilde y provinciano, sobre todo para resaltar hasta qué punto ese origen determinó su formación y moldeó su sensibilidad. 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”, ya que determina un vínculo clave entre el tema y el modo expresivo de estos relatos en la revalorización de la experiencia de la vida de provincia:

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

¹⁵ Véase “Capítulo IV. La descripción” en Armando Zubizarreta (1968: 73-90), y “3.5. Descripción plástica del paisaje” en Patricia Castillo Uculmana (2012: 76-89).

¹⁶ 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” (Ramírez Franco 1992: 127). 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” (1974: 164).

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 pueblo¹⁷ (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 costero y, por otro, 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". En el resto de los relatos encontramos un narrador adulto que cuenta, en primera persona y en pasado, hechos que recuerda de su infancia. 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" (Loayza 1974: 162). Esa tensión, que se mide en la "distancia entre el niño-actor y el narrador-adulto" (Gnutzmann 2007: 39), 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. Dos de los cuentos de este grupo, "Los ojos de Judas" y "El buque negro", entran por momentos en los terrenos de lo fantástico y suponen una nueva elaboración de esta faceta en la obra del autor, a la que ya me referí en el capítulo primero.

¹⁷ 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.º 1, 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* (2000: 195-199 y 222-225, respectivamente).

*Frente a la modernización, la dimensión del recuerdo: “Yerbasanta”,
“El Caballero Carmelo” y “El vuelo de los cóndores”*

Comencemos nuestro estudio de los “cuentos criollos” por la novela corta “Yerbasanta”. 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. Es muy posible que este texto fuera retocado o reescrito más adelante (Miguel de Priego [2000] lo relaciona con un viaje a Ica durante la Semana Santa de 1916). “Yerbasanta” “es un embrión de novela [...] o, mirándola desde la perspectiva de los cuentos criollos, es un cuento no definitivamente conseguido” (Zubizarreta 1968: 41). Es cierto que el equilibrio entre anécdota, descripción y tempo narrativo está menos conseguido que en otros relatos. En cualquier caso, el hecho de que Valdelomar iniciara tan temprano una narración de sabor costeño, incluso aunque fuera de una forma más o menos embrionaria, apoya la idea que viene desarrollando este trabajo acerca de lo inadecuado que resulta considerar la obra de Valdelomar en términos de estricta evolución, sino que más bien debemos pensar el conjunto de su obra como una puesta en práctica de varias formas de hacer literatura simultaneadas en el tiempo.

“Yerbasanta” se construye en nueve breves fragmentos. El primero abre el relato situándose en la perspectiva de un niño inocente a cuyos recuerdos da voz el narrador adulto. Esta secuencia proporciona las claves interpretativas de los cuentos criollos:

—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 anécdota, se sitúa al lector en el marco referencial de un niño que no llega a comprender el alcance de las palabras de su madre. En los cinco "cuentos criollos" que comparten este mismo narrador-protagonista (los estudiados en este apartado y en el siguiente) funciona esta dinámica según la cual 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 perplejo el desarrollo de unos acontecimientos que no acaba de comprender. Continúa "Yerbasanta" presentando a Manuel, primo del protagonista, que reside con la familia y es un joven tranquilo y amable que de pronto asume un aire taciturno que persiste sin que nadie conozca el motivo hasta que, una noche, la familia va al muelle a contemplar la luna sobre el mar. Entonces, Manuel toma su guitarra y canta un yaraví compuesto por él mismo, en el que habla de la pérdida de un amor. 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, la perspectiva que se nos ofrece es la de un niño 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.*). El lector entiende que Manuel no está en realidad enfermo y que seguramente es enviado a Ica como forma de alejarlo de la situación, pero no podemos saberlo, ni lo sabremos en ningún momento en todo el relato puesto que, aunque inferimos mucho más que él, solo podemos llegar, como lectores, a conocer aquello a lo que el niño puede acceder, es decir, lo que puede comprender.

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 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 fragmento, y como sucederá muchas veces en estos cuentos, 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. El narrador parece echar de menos la inocencia perdida, la capacidad como niño para desconocer los males del mundo.

“Yerbasanta” concluye con el suicidio de Manuel. El fervor religioso que preside la novela y que ya notara Luis Fabio Xammar (1940), alcanza ahora un punto máximo cuando el relato nos informa de que “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. El relato se cierra con la reflexión del narrador adulto que ahora, pasados los años, 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 pobremente con su luz, guía de barcos perdidos y de botes desorientados, y de naufragos, 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).

La mayoría de los “cuentos criollos” acaba con un fragmento similar a este, donde la voz narrativa abandona la perspectiva infantil para reflexionar sobre el episodio de su niñez relatado en el cuento. La mayoría de los relatos refleja también, como “Yerbasanta”, la importancia de la religión en casa de los Valdelomar y en la vida del pueblo, así como el tono sincero y familiar, que entronca con el carácter autobiográfico. En ellos se combinan

la anécdota ficcional y un escenario y personajes que podemos identificar con Pisco y miembros de la familia de Valdelomar. Por ejemplo, sabemos que la familia solía pasar las vacaciones de Semana Santa en Ica, al igual que sabemos que Roberto, el hermano mayor de Valdelomar, regaló a su padre, Anfiloquio Valdelomar, un gallo Carmelo (Miguel de Priego 2000), que será el protagonista del relato de similar nombre.

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. El gallo del relato aparece caracterizado como caballero medieval, estrategia que permite dotarlo de dignidad literaria. En el relato se hace patente "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 caballero" (Zubizarreta 1968: 67). 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, introducido con evidentes resonancias épicas: "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). Este final dota al gallo Carmelo de aquello a lo que aspira todo caballero, según la tradición medieval europea: la gloria y la fama para la posteridad (Cisneros 1967). 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 código de caballerías.¹⁸

No obstante, el valor del relato excede esta estrategia. La estructura y la dosificación de la información sirven para construir un cuento notablemente equilibrado. El primer fragmento relata la llegada del gallo a la casa familiar, 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” (Zubizarreta 1968: 45). Los elementos del paisaje son utilizados a menudo para significar el paso del tiempo, por ejemplo, la higuera simboliza el largo periodo que el hermano mayor ha pasado fuera de casa (Zubizarreta 1968):

—¿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 regresa a la trama principal, y se inicia con la descripción del gallo seguida de 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” (Zubizarreta 1968: 47). En el último capítulo se hace saber que, a consecuencia de las heridas y a pesar de haber sido cuidado con esmero por los más jóvenes de la familia, Carmelo muere. La muerte del personaje tiene todos los ingredientes de la muerte del héroe que sabe llegado su final,

¹⁸ No profundizo aquí en este aspecto de la caracterización de Carmelo como caballero, puesto que este tema ha sido ya ampliamente estudiado. Véanse Armando Zubizarreta (1968: 53-72, “Capítulo III: El personaje aristocrático”); Luis Jaime Cisneros (1967), “Abraham Valdelomar: El Caballero Carmelo”, en *Valdelomar. Memoria y leyenda* (2003: 179-187) y Víctor Tenorio García (1988: 13-29; “Estudio de ‘El Caballero Carmelo’”).

y se configura en una descripción impresionista que juega con los colores del crepúsculo y del animal:

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 mirádonos, mirádonos 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" (1988: 23). De forma que Valdelomar hace un uso simbólico del tiempo que, junto con la retórica caballeresca y las estampas de la vida rural de Pisco, dota de profundidad al relato, marcando el amanecer y el ocaso del héroe.

Sin embargo, la trascendencia de este relato va más allá de la historia del gallo Carmelo y enlaza con lo que ya apuntaba a propósito de "Yerbasanta". 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" (Aldrich 1966: 34). De hecho, lo que articula el punto de vista del relato es precisamente la confusión del niño, incapaz de comprender los motivos que llevan a que el gallo tenga que pelear: él sabe que un vecino ha retado y ofendido a su padre, pero, aun 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). 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; y así, el niño descubre "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 life” (Aldrich 1966: 35-36). Subyace, por tanto, a estos cuentos el proceso de pérdida de inocencia y primera confrontación con un mundo esencialmente injusto.

En este sentido, es evidente la relación entre “El Caballero Carmelo” y “El vuelo de los cóndores”. En este último, el niño protagonista vuelve a sumirse, de forma más cruda y trágica todavía, en un universo adulto que aún no comprende y se ve obligado a empezar 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 comprende, incluso mejor que el protagonista, la atracción que este siente hacia ella. Al día siguiente el padre 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), a quien tanto el lector como el protagonista inmediatamente identifican con la niña del desfile: “me dio una corazonada. La niña no podía ser otra...” (*ibid.*)

El relato, también organizado en pequeños fragmentos, 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 a través del desarrollo de una serie de números que culminan con el público, enardecido, clamando para ver el espectáculo más esperado, “el vuelo de los cóndores”. La tensión creciente lleva, en el siguiente fragmento,

al clímax. 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. Así termina el espectáculo y "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).

Es en este momento cuando el niño es consciente de la tragedia. Sin embargo, la tragedia no es tanto que haya ocurrido un accidente, sino que haya "hombres malos" capaces de someter a una niña a semejante prueba. No obstante, estas últimas palabras no implican que el niño descubre que hay personas malas en el mundo, sino que lo que descubre es algo más esencial acerca de la naturaleza humana: "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 injury" (Aldrich 1966: 36). En realidad, lo que comprende el protagonista es que cualquiera puede ser un "hombre malo", que el placer de disfrutar el sufrimiento ajeno no corresponde necesariamente con la "maldad", sino que responde a un deseo más profundo y universal. De este modo, el niño percibe el deseo en su faceta más indescifrable y temible, la que puede llevar a cometer acciones impensables.

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), detalle que no nos es proporcionado por la perspectiva infantil del relato, sino que estamos ante otro de esos momentos en los que el narrador se separa de su perspectiva asumida y comenta los hechos desde su mirada adulta. 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 por delante de las cuales pasa cada día de camino a la escuela. 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: “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). 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 de los adultos, sujeto a la codicia y a deseos inexplicables.

Este aspecto 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”, donde parece que el protagonista no llega a comprender plenamente lo que ha pasado, sino que es ya como adulto que el narrador comprende a su primo y lo compadece. En “El Caballero Carmelo” se muestra un mayor desarrollo de la conciencia del protagonista, aunque le cuesta entender la decisión de su padre de hacer pelear al gallo Carmelo. 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 en un drástico paso para la iniciación del niño a la vida adulta, al tomar contacto por primera vez con nociones como el orgullo, o la necesidad de mantener una determinada apariencia (que parece ser lo que lleva al padre a someter al gallo Carmelo al combate final). Sin embargo, la crudeza de este relato se ve matizada por el hecho de que, al fin y al cabo, 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 incompreensión se suavizan al dotar a la historia de ese sabor épico y heroico. Por último, en "El vuelo de los cóndores" el niño comprende que el mundo se rige por intereses no siempre justos y por deseos incomprensibles dispuestos incluso al sacrificio último, no ya de un animal, como el gallo Carmelo, sino de un ser humano. La clave está en que el niño, desde su perspectiva inocente, obliga al lector a enfrentarse con la incómoda verdad de los tabúes de su propio deseo.

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 planteaba en las páginas anteriores, la caracterización de los espacios y de la vida aldeana emerge con naturalidad, la descripción 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 este 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, 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, la naturaleza y el entorno desempeñan 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. Volveré sobre este aspecto en el último apartado de este capítulo.

*A la orilla del mar, las brumas de lo fantástico: “El buque negro”
y “Los ojos de Judas”*

“El buque negro” y “Los ojos de Judas” están emparentados con los anteriores, pero además se da en ellos una atmósfera angustiosa e inquietante que permite establecer una conexión estrecha entre ambos (Miguel de Priego 2000). A lo largo del análisis iré matizando hasta qué punto se puede hablar de una dimensión fantástica como tal, pero de lo que no hay duda es de que, en estos dos relatos, realidad e irrealdad se confunden, incentivadas por la imaginación y vulnerabilidad del niño protagonista, así como por el ambiente de supersticiones y fervor religioso que domina la vida del pequeño pueblo donde transcurre la acción. En este sentido, estos dos cuentos comparten con los anteriores las resonancias autobiográficas: “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!” (*Epistolario* 77). Sensación de misterio e intangibilidad que aparece también plasmada en los relatos, en los que consigue crearse un clima inquietante que se apoya principalmente en el uso que hace el narrador de determinados elementos de la naturaleza. Concretamente, adquiere preeminencia el mar. Ambos cuentos se articulan en torno a la oposición mar/aldea, donde el primero se instituye como fuente de misterio y fuerzas que escapan a la comprensión humana, frente a la sencillez de la vida rutinaria de los personajes.¹⁹ Esta oposición que los estudiosos han visto en “Los ojos de Judas” se

¹⁹ El importante papel que desempeña el mar en este relato ha sido a menudo puesto de relieve por la crítica: “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

puede aplicar también a "El buque negro", 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, a bordo de un buque negro. Las conexiones entre estos dos cuentos son evidentes pues la imagen del buque como elemento de misterio aparece también en "Los ojos de Judas" (Ahern 1960):

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 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).

En "Los ojos de Judas" el relato se abre con una evocación apacible e idílica de Pisco y la vida en el pueblo, pero al final de esa evocación, se rompe bruscamente el tono idílico con una imagen turbadora de hormigas hambrientas acosando cadáveres de insectos que permite dislocar la evocativa belleza de la vida rural y funciona como un adelanto de los sucesos futuros:

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).

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 cuento" (Silva-Santibañ 1999: 72-73). Lisiak-Land Díaz (2004) ha señalado cómo a la presencia dominante del mar se opone el pueblo de Pisco. De modo similar, Yolanda Westphalen sostiene que existe "una relación dialéctica entre los dos espacios" refiriéndose al puerto y el mar, y que "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" (1993: 288).

Del mismo modo, “El buque negro” comienza con una descripción de la vida familiar, nos habla de la higuera plantada por Roberto años atrás y nos cuenta algunas costumbres familiares cotidianas. Esta cotidianeidad pseudo-bucólica se interrumpe cuando, una noche, el padre llega a casa más tarde que de costumbre y visiblemente triste y se 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. Una vez más, enmarcada en la descripción amable de la rutina familiar, surge una imagen siniestra:

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 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).

Las partes subrayadas de la cita marcan los momentos en que la descripción de la iluminación nocturna se tiñe con 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 siniestras y misteriosas son el punto de entrada de lo inexplicable y fantasmagórico 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. En “Los ojos de Judas”, lo irreal surge de una forma algo más sofisticada, pues no se trata de una historia misteriosa, sino de una conversación escuchada entre sueños, en la que su padre relata a su madre que una vecina del pueblo, Luisa, ha delatado a su marido como asesino después de que le arrebataran a su hijo a cambio de información. La madre se escandaliza por la traición de Luisa, que ha delatado a su propio marido.

A partir de esta historia se construye toda la acción de "Los ojos de Judas", que va adquiriendo una carga cada vez más 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). Conforme 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" (Ahern 1960: 165). 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 en la percepción del niño:

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 simbolo della desolazione e del mistero insito nel paesaggio" (Lisiak-Land 2004: 16) 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" (1993: 288). En este momento el lector no sabe 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 inquietante 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.

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). 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 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...” (II, 174). Continúa la excursión hasta que, 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” (II, 176). El relato se cierra 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. Después de descubrir en su bolsillo la medalla de procedencia desconocida, el protagonista regresa a la playa, donde se encuentra con la señora blanca, que es una mujer real, y se confirma que fue ella quien puso la medalla ahí. 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 Jesucristo. 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 blanca (Westphalen 1993: 286).

A través de este doble tiempo, se configuran dos historias paralelas que después se fundirán en una sola, y todo lo que pase en una afectará a la otra (Westphalen 1993). La estructura del relato se construye sobre un inteligente uso 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 que hablaban los padres del niño, 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 escuchado entre sueños, de modo que, como suele suceder en estos relatos, el lector accede a más información que el protagonista y, en este sentido, "lo que no se dice, sino queda apenas sugerido, [...] 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 él" (Silva-Santisteban 1999: 78).

Por otro lado, el miedo se acentúa en este relato por relación con el clima religioso (Ahern 1960) 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 mar, en clara alusión a la simbología del número tres en la tradición cristiana de la Pasión de Cristo, negado tres veces por Pedro tras ser aquel prendido (Mateo 26: 31-35 y 68-74). 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, 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, gracias a que “el carácter transitivo de la mirada del traidor es un mecanismo que une a Judas, a la mujer blanca y al personaje narrador” (Valenzuela Garcés 2018: 18):

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 poseído de una extraña preocupación, gritó abandonando la plaza y lanzándose a la orilla:
—¡Un ahogado, un ahogado! (*ibid.*).

El pueblo estaba como poseído aquella noche porque, poco antes de la quema de Judas, un buque que había salido del puerto parecía haber encaillado. Cuando todo el pueblo se apresura a acudir en su ayuda, de pronto, el buque reinicia su camino sin que nadie entienda cómo ni por qué. Este suceso (en el que, de nuevo, vemos la imagen del buque como desencadenante del misterio) 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 a la que descubren en la orilla y 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" (Silva-Santisteban 1999) 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 la revelación le hace comprender de golpe todo lo que ha sucedido durante esa semana y, lo que es más, hace que sienta que él es el causante de la muerte de la mujer, al haberse negado a perdonar a Judas (Gnutzmann 2007). Es decir, al no haber sido capaz de identificar a la señora blanca con la historia que ha escuchado entre sueños y, a través de esta, con Judas. Asistimos a la incapacidad del niño para vincular de manera significativa los dogmas religiosos aprendidos, tajantes e innegociables, con la vida real y "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" (Westphalen 1993: 289). Por tanto, la creencia religiosa arraigada en ese tiempo "mítico" en el que se desenvuelve la Semana Santa y la quema de Judas solo 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). 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. Como aprecia Valenzuela Garcés, "resulta revolucionario que el narrador, hacia el final del cuento, rompa con la tradición cristiana y acepte perdonar a Judas, hecho que, aunque gestado por el horror de la muerte de Luisa, resulta inusitado" (2018: 19). "Los ojos de Judas" es, en este sentido, el cuento que lleva más al extremo ese carácter iniciático que subyace a los cinco relatos 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” (1998: 25). Sin embargo, esta interpretación puede matizarse si ponemos en relación “El buque negro” con “Los ojos de Judas”, y observamos que el buque es un motivo constante de lo misterioso. La cuestión no es si el buque negro es real o no, sino 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 supuesto, si realmente tuvo algo que ver con la desaparición del marido de Isabel en el relato y con la muerte de Luisa en “Los ojos de Judas”. En este relato, la dimensión fantástica queda mucho más diluida a favor de ese rito iniciático por el que pasa el niño protagonista. Este rito iniciático, que culmina con el alejamiento del dogma cristiano en el perdón de Isabel (y, por tanto, de Judas) erosiona, como ha señalado Valenzuela Garcés, no solo la creencia infantil, sino también todo el ámbito familiar en que esta se sostiene: “con respecto a la familia es posible sostener, además, que el cuento presenta al estrato de clase media con modos y costumbres bastante tradicionales y sofisticadas. Recordemos la ceremonia de la cena en la casa del narrador personaje, asistida por una criada, y ciertos detalles que la convierten en un acto casi eclesial” (2018: 19); de ahí que el perdón final de Judas surta un efecto dinamitador de todo un sistema de valores de lo familiar-social en la vida de provincia que estos relatos presentan:

La provincia, entonces, es el baluarte de toda una forma de vida, de valores que van a quedar caducos frente a la modernidad. Su idealización es en realidad un rechazo al cambio, un apego a la tradición y a los valores aristocráticos que Valdelomar rechaza en su vida cotidiana y, de modo más enfático, en sus discursos políticos (Escalante 2017: 49).

Marie Elise Escalante nos sitúa, con esta observación, ante otra de las contradicciones de Valdelomar: provinciano de procedencia humilde, no dudó en atribuirse el título de “conde de Lemos” como un modo de epatar

a la burguesía peruana al atribuirse la nobleza de espíritu de la que esta carecía. Sin embargo, en los “cuentos criollos” emerge una visión que conecta la vida de provincia precisamente con los valores aristocráticos en oposición a la modernización amenazante, identificada (como hemos visto en otros lugares de su obra) con la experiencia citadina. Al mismo tiempo, Valdelomar se pronunciaba tajantemente en contra del centralismo limeño, como se hace explícito en sus conferencias ofrecidas en sus viajes a las provincias del interior. Aspecto que es en sí mismo contradictorio, pues “Valdelomar ocupa el rol de traductor del discurso intelectual de la capital a las provincias. Viaja a las provincias y reclama un público provinciano, pero este no es sino un receptor pasivo del discurso político de la capital” (Escalante 2017: 53). Se hace evidente que existe en ocasiones una disonancia entre las ideas políticas del autor y la concepción que parece subyacer a algunas partes de su obra. Como en el caso de *Los hijos del Sol*, los “cuentos criollos” presentan una revalorización cultural (de la herencia prehispánica en el primer caso, de la relevancia de las provincias en el Perú en el segundo) a la que parece subyacer un posicionamiento político en cierta medida disidente: la necesidad de incorporar a la vida nacional al indígena (y, por tanto, su pasado) y a las provincias del interior del país. En ambos casos, también, el posicionamiento político que alcanza en sus conferencias y artículos periodísticos es mucho más tajante y directo, mientras que sus obras de ficción permanecen sometidas a un imaginario exotizante y estereotípico de lo indígena, y arcaizante y tradicional de la vida provinciana. Sin embargo, y a pesar de ello, como he señalado también para el caso de los “cuentos incaicos”, lo verdaderamente relevante del aporte de Valdelomar es precisamente haber abierto el camino y haber hecho parte de la conversación, política y estética, a determinados temas y grupos sociales que permanecían al margen de la configuración nacional de su época. Las contradicciones en la literatura y las actitudes del autor actúan como correlato de las propias contradicciones de su tiempo. El hecho de haber logrado advertirlas e incorporarlas al debate nacional convierten a Valdelomar en una pieza clave del desarrollo posterior de la cultura peruana.

“De cerca y perennemente, la Naturaleza”: “La paraca” y “Hebaristo, el sauce que murió de amor”

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 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, a la que se refieren a veces los 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.”, ciudad que Miguel de Priego (2003) considera que puede ser el trasunto de Pisco, Ica, Chincha alta o, incluso, la propia Lima (aunque esta última opción parece descartable ya que, en este relato, igual que en el resto de los “cuentos criollos”, lo que se retrata es la vida de provincia).

El cambio de escenario adquiere relevancia, sobre todo, porque fuerza un cambio de narrador. En los cinco cuentos anteriores hay un narrador adulto que evoca 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. 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 San Andrés, cuando íbamos de paseo” (II, 192). A partir de ahí el relato 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. Por su parte, “Hebaristo, el sauce...” se presenta desde el primer momento como un relato en tercera persona donde no aparece la perspectiva infantil 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, forzando el traslado de la familia. 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 el relato. En el segundo caso, Evaristo Mazuelos, el boticario, tiene un correlato: Hebaristo, el sauce, un árbol que, por casualidad, ha crecido en las afueras del pueblo, alejado del resto de los sauces. A Hebaristo el sauce le atribuye el narrador los mismos sentimientos de tristeza y soledad que al 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 indiqué más arriba, 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).

La paraca y Hebaristo adquieren, en estos relatos, rasgos cercanos a esos instantes de revelación de que habla Valdelomar en el fragmento, rasgo que también se detecta, aunque más sutilmente, en otros cuentos de este grupo. Los elementos de la naturaleza aparecen a menudo personificados (como el sauce Hebaristo), asisten al paso de los años y son sustento simbólico de la unidad familiar (como la higuera) o se configuran como fuerzas incontestables a cuyos designios se somete la vida del ser humano (el mar, en los dos cuentos del apartado anterior, o el viento en “La paraca”). Y así, “la proximidad paisaje-personaje se convierte en la correspondencia perfecta de la entraña criollista” (Castillo Uculmana 2012: 87). 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 simbiótica, necesaria y constitutiva del lugar y sus habitantes, que son uno.

En “La paraca”, la relación que se establece entre los aldeanos y el mar es antitética. La paraca es un tipo de viento que es mencionado también en otros relatos, donde siempre constituye una presencia amenazante y, unida al mar, implica los peores augurios. En el relato, el protagonismo lo ocupa este viento, que aparece identificado con la muerte. El inicio de este cuento es seguramente uno de los momentos narrativos más logrados del conjunto, 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 en los “cuentos criollos”, simboliza el paso del tiempo y la monotonía,²⁰ tan en consonancia con las sencillas vidas de los habitantes de San Andrés:

²⁰ 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,

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).

El relato se articula en torno a la lucha interminable entre los habitantes del pueblo y la paraca. La dimensión trágica se acentúa al sugerir el amor que une a Rosa, una joven de la aldea, y Delio, el menor de los tres hermanos desaparecidos. La desaparición del bote, la agónica espera de familiares y amigos y la desesperanza final son reforzados patéticamente 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, todos acuerdan salir al día siguiente en su busca: "fue aquel como un ejército de vengadores que se lanzaba al mar en busca de sus heridos" (II, 195). A medida que pasan los días y las barcas van regresando sin noticias, el tono se torna triste y pesimista, hasta que no queda otro remedio más que asumir lo evidente. En el luto igual que en la búsqueda, se unen todos los habitantes de San Andrés:

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).

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 botes (II, 197-198).

La imagen de la sencillez y la solidaridad de la vida aldeana articula un relato 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. Por el contrario, en “Hebaristo, el sauce que murió de amor”, 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” (Miguel de Priego 2003: 83):

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 [...].

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 desganada 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).

De este modo, Evaristo y Hebaristo se identifican entre ellos y se oponen, en el relato, al resto del pueblo el primero y al bosque de sauces el

segundo, entornos a los que pertenecen, pero de los que no forman parte. La naturaleza resulta humanizada al relacionarse los destinos del hombre y el árbol, su aislamiento con respecto a sus semejantes y su deseo de unión con ellos, presentes en el árbol tanto como en el boticario: "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" (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 al mar. En la "Exégesis estética" a la *Panoplia lírica* (1917) de Alberto Hidalgo, a la que me referí antes, vemos a Valdelomar preguntarse: "¿no somos, por 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 esta idea la que anima ambos 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 definitiva, en la muerte, de los personajes y la naturaleza.

En el caso de "Hebaristo, el sauce...", sin embargo, esa especie de unión metafísica entre el hombre y la naturaleza se empieza a dar desde antes de la muerte. La nota que caracteriza a estas dos vidas es su oposición al entorno en que se encuentran, que es además duramente criticado por la narración. 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, aunque 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 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” o los “cuentos chinos”, puesto se tratan con ironía algunos aspectos y comportamientos de la vida de provincia.²¹

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, “presto a servir a la parte más fuerte del poder local, al redactor de marras no lo detendrá escrúpulo alguno” (Miguel de Priego 2003: 81-82). 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). Semejante artículo obliga al juez a abandonar P. y el joven boticario cae en desgracia. No es difícil advertir la crítica a aquellos dignatarios del poder local que, históricamente, habían dispuesto de total impunidad, sustentada desde la capital, en provincias sobre las que ejercían control político y económico. Esta es una denuncia que Valdelomar hace de manera directa en ocasiones: “suele haber en las provincias personajes, funestos para ella, que fomentan las intervenciones del poder, logrando ocupar, indefinidamente, así, situaciones expectables” (III, 56).

²¹ Manuel Miguel de Priego identifica varios elementos de la trama con sucesos históricos: “la trama del relato se entreteje con la historia general del Perú, a cuyos dirigentes juzga el autor con los recursos agri dulces 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 Chapetones” (2000: 314) Este crítico relata pormenorizadamente la referencia del texto a las escaramuzas militares de La Macacona en su artículo “El universo de Hebaristo” (2003).

La crítica burlona se extiende al propio Evaristo, poeta aficionado, que escribe versos de dudosa calidad a su amada, y el narrador comenta, en una digresión claramente irónica, los versos del boticario. 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 (sic) 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 se 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...” tiene que ver con el posible carácter “regionalista” de estos relatos. Tradicionalmente, la crítica ha precisado una diferencia entre criollismo y regionalismo. Luis Leal (1971) y Ricardo González Vigil (1987) 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. 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” (1987: 45). 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 un mundo campesino idílico y desproblematizado, a menudo conectado con una visión aristocratizante de la vida de provincia, como señalaba en el apartado anterior, donde no acaban de reflejarse 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.²²

No obstante, cierto tono crítico con respecto a la vida provinciana se hace evidente en “Hebaristo, el sauce...” y, aunque de manera más sutil, también se pueden descubrir en los otros cuentos momentos en los que, inserta en una descripción de las que pueblan estos relatos, se descubre un rasgo mínimo, un sintagma, una breve frase que hace entrar en el relato las condiciones materiales de la vida provinciana de la época. Condiciones, como digo,

²² Situación que, por otro lado, no era ajena a Valdelomar, como lo reflejan algunas de sus cartas: “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 comer” (*Valdelomar por él mismo*, 7-8).

sugeridas y nunca confrontadas directamente. 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. Junto al riesgo inevitable del oficio, se sugieren también la pobreza en la que viven inmersos quienes desempeñan ese trabajo: "vistiéronse de negro algunos pescadores que tal ropa tenían y 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 abre una grieta en el idílico retrato de la vida provinciana en el que se atisban las crudas condiciones económicas que en estos años obligaron a jóvenes como Valdelomar a abandonar la provincia y migrar a Lima. En este sentido, los "cuentos criollos" se sitúan a medio camino entre criollismo y regionalismo. No quiero decir con esto que los "cuentos criollos" contengan o incluyan como objetivo la denuncia social. Como he argumentado a lo largo de este capítulo, estos cuentos se insertan en el debate intelectual del momento en que son producidos. En ellos, la costa peruana emerge como imaginario literario posible, y abre el camino para configurar una literatura que, escrita en Perú, mire más allá de la capital.

Al conjugar la descripción de la vida de provincia con la perspectiva infantil, los relatos se tiñen de ese carácter autobiográfico que les confiere su peculiar estilo. El imaginario que retrata el discurrir de la vida aldeana y la nostalgia de la infancia y de la vida que ha quedado atrás, se une con la descripción simbólica del entorno natural y hace emerger, desde una perspectiva poética en estos relatos, el conflicto de la modernidad que estaba reconfigurando las bases y los códigos de la peruanidad. 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, entre ellos y con la naturaleza.

LA TENTATIVA VANGUARDISTA: LOS INCLASIFICABLES

*El bombo es el burgués de la orquesta. Es
solemne, sonoro, rotundo, definitivo y hueco.*
Abraham Valdelomar, “Neurona”

Cada grupo de cuentos tratado hasta ahora aborda una problemática concreta del momento histórico-cultural con el que Valdelomar dialogaba a través de su literatura. Entre sus cuentos, hay algunos que comparten un calificativo o etiqueta asignado por el autor, como los “cuentos yanquis” o los “cuentos criollos”, y que corresponden a un proyecto común, y como tal han sido tratados en este estudio. Por otro lado, 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 cuentos pueden adscribirse a uno de estos grupos temáticos; existen composiciones que presentan rasgos específicos e individuales, tanto de contenido como estructurales, y que inevitablemente ofrecen dificultades para una clasificación. Más todavía si se tiene en cuenta, como ya he indicado en capítulos anteriores, que se ha tendido a dividir la obra del autor en torno a dicotomías artificiales y que limitan considerablemente la visión global de su producción narrativa. En muchas ocasiones los críticos oponen “lo criollo”, entendido como lo mejor y de más calidad, a “todo lo demás”.¹ Por otro lado, y aunque

¹ 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 dandi excéntrico: “había en Valdelomar una doble personalidad: el artista verdadero, enamorado de la

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 gran medida el vacío crítico en torno a ellas: al no saber exactamente bajo qué etiqueta colocarlos; es decir, desde qué punto de vista tratarlos, la crítica ha evitado profundizar en su estudio. Los cinco relatos “inclasificables” de Valdelomar son los siguientes. “El beso de Evans” fue publicado por primera vez en *Balnearios* (n.º 44, en agosto de 1911). Como indiqué en el capítulo segundo, muchos críticos han asimilado este relato a los “cuentos yanquis”. No obstante, Valdelomar lo subtítulo “cuento cinematográfico”, y como tal será considerado aquí. “La tragedia en una redoma”, el segundo, 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 (1979) como “cuento fantástico”, mientras que Ricardo Silva-Santisteban (2001) lo considera “humorístico”. En el número 566 de *Variedades* (de enero de 1919) se publicó el tercero: “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, existen dos textos habitualmente considerados como “fantásticos” por la crítica posterior: “El Hipocampo de oro”, que no fue publicado completo en vida del autor;² y “Finis desolatrix veritae”, publicado por primera vez en *El Comercio* en enero de 1916 e incluido también en 1918 en *El Caballero Carmelo*.

tierra y del ambiente costeño, cultor de las tradiciones incaicas, buceador en nuestra historia de tipos de originalidad y relieve. Ese Valdelomar del *Caballero Carmelo*, de *La Mariscal*, 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” (Belaúnde 1964: s. p.).

² “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*” (Silva-Santisteban en Valdelomar 2001: 23).

Se trata, en realidad, de cinco cuentos de temática y factura completamente diferentes. Todos ellos abordan distintos afectos 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 la referencia directa a las tensiones y problemáticas sociales, políticas o culturales de su época y profundiza más bien en temas de carácter psicológico o espiritual. Esto no implica que no emerja en algunos de ellos una clara conexión con tendencias ideológicas y culturales del momento, pero el diálogo con ellas se realiza de forma indirecta, mediada por la distancia que proporcionan el humor y la fantasía. Si estos cuentos no suponen una respuesta inmediata a aspectos candentes de la realidad peruana, sí dinamitan convenciones y creencias de la sociedad del momento a través de la experimentación narrativa, vinculada con las innovaciones estéticas de estos años.

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 percibían ya algunos de sus contemporáneos, como Clemente Palma, que distinguía entre “páginas muy bellas” y “arrestos distinguidos de humorismo, muchas audacias de concepción y de formas literarias innovadoras” (1919: 933). Con esta afirmación, Palma se adelantaba a la perspectiva que seguramente sea la más adecuada para tratar estos cuentos, la que se centra en su carácter innovador y profundamente original. González Vigil sugirió acertadamente que en ellos encontramos “fórmulas preparatorias del Vanguardismo” (1987: 45-46), aunque no precisó en qué medida y por qué cada cuento puede ser vinculado con la literatura de vanguardia.

Sin duda, una mirada atenta al conjunto nos permite advertir que, formalmente, todos ellos se acercan por momentos a las innovaciones propuestas por los movimientos de vanguardia. Esto no quiere decir que Valdelomar sea un escritor vanguardista, ni siquiera que estos cuentos puedan considerarse prosas de vanguardia. Pero sí 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, hay que tener en cuenta el carácter particular de la

vanguardia peruana, sobre todo en sus primeros años de existencia o preexistencia, coetáneos de la labor literaria del autor. Puede comprobarse entonces que estos relatos presentan algunos rasgos aislados, embrionarios, de lo que ya en otras áreas geográficas y algún tiempo después en Perú se llamó literatura de vanguardia, pues encontramos en ellos 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. No es este el lugar para profundizar en las vicisitudes de las primeras realizaciones de las vanguardias en Perú, pero sí merece la pena atender al modo en que, dicho país, igual que en otras áreas de América Latina, los ecos de la vanguardia europea empezaban a generar reformulaciones epistemológicas y nuevas perspectivas ideológicas que, como es habitual, tuvieron su correlato en la literatura. Con ellas entran en diálogo los “inclasificables” de Valdelomar.

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 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” traza un panorama esclarecedor de estos años, donde detalla cómo en Perú, que por efecto de la guerra había incorporado tardíamente las ideas y estilos del modernismo latinoamericano y del fin de siglo europeo, se solapó la recepción de estas con la llegada de los primeros ecos de las vanguardias europeas al país. Este desfase temporal dificultó la circulación de las nuevas ideas, dificultad acentuada por el hecho de que muchos intelectuales, particularmente en aquellos que han sido agrupados bajo la etiqueta de “generación del novecientos”, permanecían muy influidos por los autores decimonónicos. De hecho, ellos 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” (Velázquez Castro 2001: 148). No obstante, por estos años, los ecos de los primeros movimientos vanguardistas comenzaron a resonar en Perú, incluso a pesar de la escasa atención, o incluso el rechazo, que recibieron por parte de los novecentistas. En este sentido, resulta especialmente sintomático el artículo que Francisco García Calderón titulaba

“Sobre el futurismo”, donde 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 á afirmarse contra el ayer demasiado imperioso y el hoy demasiado indiferente (1918: 291).

Este artículo data de 1913, es decir, corresponde al pleno apogeo del debate cultural que viene delineando este estudio. No resulta sorprendente esta postura conservadora del mayor de los García Calderón, inmerso en un contexto en el que la literatura escrita en Perú pugnaba por ganarse el calificativo de “peruana”, y todos los esfuerzos intelectuales se dirigían a ganar esa batalla a favor de posicionamientos ideológicos concretos. Las innovaciones propuestas por los futuristas dejaban de lado los lugares comunes de “vuelta a la tierra” o “exaltación de la historia y tradición nacionales” que necesariamente cobraban actualidad en el Perú de aquellos años. Durante este mismo año, Valdelomar estaba en Italia (desempeñando el cargo de segundo secretario de la Legación Peruana en Roma con el gobierno de Billinghamurst). Al parecer, Valdelomar coincidió en una ocasión con Marinetti y detalló el encuentro en su artículo “Enrique Serra” (*La Opinión 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 advierte Velázquez Castro, es evidente la mirada irónica de Valdelomar con respecto al “Apóstol Futurista”, al que contemplaba con sus “ojos atónitos de sudamericano asustadizo” (I, 344-345):

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.*).

En el fragmento, se aprecia claramente el escepticismo de Valdelomar ante las propuestas estéticas de Marinetti. Sin embargo, solo cinco años después, cuando en 1917 Valdelomar prologa *Panoplia lírica* de Alberto Hidalgo, muestra una actitud totalmente diferente hacia el futurismo, con cuyos postulados está familiarizado y ante los que siente cierta simpatía (Velázquez Castro 2001). 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:

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).

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 cultural de la época, es innegable que ya había escritores, entre ellos Valdelomar, que las percibían y valoraban. Valdelomar se sitúa, así, como uno de los autores que, bebiendo del modernismo busca ya nuevas expresiones (Barrera 2004), es decir, como un autor capaz de permear y moverse con relativa libertad entre tendencias diversas, como he planteado en la introducción y viene mostrando este estudio. De hecho, críticos y artistas coetáneos no dudaron en reconocer el vínculo que unía 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” (1928: 211), y detectaba un paralelismo y una continuidad entre Valdelomar y el arequipeño, pues planteaba que del mismo modo que el primero había llevado a D’Annunzio al Perú, Hidalgo había introducido a Marinetti. Algunos años más tarde, en 1930, Víctor Andrés

Belaúnde, en *La realidad nacional* —que, recordemos, escribió en respuesta a los *Siete ensayos*—, coincidía, sin embargo, con Mariátegui al detectar en su generación (que, reitero, era también la de Valdelomar) una tendencia “independiente” o “izquierdista” que vinculaba directamente con *Colónida* y los primeros esbozos de la vanguardia en Perú: “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” (1964: 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 solo 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” (Velázquez Castro 2001: 143), cambios a los que hemos dedicado algunas páginas en el capítulo anterior. Sin embargo, en estos años no se creó una tradición vanguardista con entidad en sí misma; surgieron, eso sí, textos aislados que, por situarse por fuera de las tendencias del momento, permanecieron ignorados por la crítica y el canon durante gran parte del siglo xx, como es el caso de los cuentos a los que se dedica este capítulo. Estos relatos corresponden al despertar de una nueva sensibilidad que llegaba a través de oleadas caóticas y desiguales. Si pensamos en el caso de Valdelomar, en su antiacademicismo, en la disparidad de sus lecturas y también de sus intereses, en su frenética actividad literaria y periodística, no resulta sorprendente ver surgir en este entramado algunos textos curiosos, inconexos entre sí, fruto de la experimentación formal y del impulso creador que beben de los posicionamientos artísticos más novedosos del momento.

Como he indicado antes, estos relatos han quedado, por lo general, al margen de los estudios sobre la narrativa del autor. A este vacío crítico han de añadirse contingencias propias del desarrollo de los estudios críticos sobre la prosa de vanguardia latinoamericana, la cual ha sufrido el peso de una tradición que, heredera del modelo romántico del poeta cívico, privilegia las obras de carácter realista y tono reivindicativo-social y desdeña, por “escapistas” las prosas más experimentales (Millares 2013). Situación que 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.

Desde el principio, he planteado que la temática de 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 a Perú y lo peruano. Sin embargo, 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 (pensemos, por ejemplo, en la combinación de la tradición literaria peruana y los tópicos finiseculares europeos de sus novelas cortas). Dentro de ese conjunto, estos cinco relatos corresponden a momentos en los que Valdelomar se sumerge en la actividad creadora, suspendiendo su atención directa a lo peruano a favor de inquietudes más universales que, indirectamente, se vinculan con el contexto ideológico-cultural. Por otro lado, he puesto de manifiesto en diversos momentos la herencia modernista evidente en 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. En relación con ello, es necesario reparar en el fructífero diálogo que se estableció entre el modernismo y las vanguardias, a menudo oscurecido por el efecto de las etiquetas que diseña la historización de la literatura. En las aportaciones narrativas del modernismo subyacen ya actitudes que las vanguardias harán suyas más adelante, como la aparición de textos que se hacen espejo de sí mismos en forma de reflexión metaliteraria; la apertura de la literatura a la crueldad y la fealdad o la ruptura de las fronteras entre realidad y ficción (Millares 2013). Aspectos todos ellos que surcan algunos de los textos de Valdelomar estudiados en capítulos anteriores, pero que aquí constituyen por sí mismos la esencia experimental de cada relato.

Fruto de la diversidad experimental, nos enfrentamos a cinco cuentos aislados que tienen poca relación entre sí y con el resto de la producción de Valdelomar; por este motivo, abordaré el estudio de cada uno 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 de lo fantástico, vinculado con motivos mitológico-religiosos. Se divide así este capítulo en dos

apartados que corresponden a dos grupos de cuentos: por un lado, aquellos donde el humor predomina —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 subversión de valores tradicionales a través de la inversión de la tradición cultural o religiosa: “El Hipocampo de oro” y “Finis desolatrix veritae”.

6.1. DE BURGUESES TRANQUILOS Y ESCRITORES MALDITOS

De todos los cuentos de Valdelomar, “El beso de Evans” es seguramente el que presenta mayor grado de experimentación formal, algo que se advierte ya desde el subtítulo, “cuento cinematográfico”. De acuerdo con este calificativo, el relato presenta una “estructura de rápidas mutaciones, en un escenario europeo, y de breves capítulos efectivamente cinematográficos” (Silva-Santisteban en Valdelomar 2001: I, 23). En este sentido, cabe recordar que las prosas de 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” (Millares 2013: 31). Por su parte, 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” (1987: 50).

En realidad, no andaba desencaminado Willy Pinto (1979) al incluir este relato, bajo el epígrafe de “Primeros cuentos”, junto con los “cuentos exóticos”, pues comparte algunos rasgos con ellos: además de las 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, Evans Villard, es un joven escritor de vida 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. Con apenas nueve páginas de extensión, está dividido en doce fragmentos. En algunos de ellos se 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. Además, la acción se desarrolla 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 apreciar toda su complejidad.

El fragmento inicial nos sitúa en “el 8 de agosto, a las 12 m.”, y presenta a Evans en su lecho de muerte, pronunciando su última palabra: “Alice”. El segundo fragmento constituye una digresión temporal en la que se presenta a Evans como escritor de éxito y hombre de moda en las esferas intelectuales parisinas. El tercer fragmento es una nueva digresión que relata 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 este 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?

—(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).

El ambiente de tensión y acción continuada del club y la expectación ante las carreras de caballos se conjugan 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 situarse en el cielo, donde el lector asiste a una conversación entre san Gabriel y Dios, durante la cual el arcángel informa de que se han producido nuevas fugas del cielo y Dios, indignado, no entiende por qué su paraíso es tan impopular. Volveré más adelante a esta conversación que constituye el punto clave del relato. 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 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 12 m.”, 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, que va en busca de Evans y 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, 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 ocupado el lugar de Bellotti durante el encuentro con Lady Alice. 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 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 este carácter lúdico y experimental corresponde, además, un contenido ligero y abordado con sentido del humor. Se trata de un cuento originalmente construido que se tiñe de rebeldía, tanto en la forma como en el 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 (y no a una narración tradicional). 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, realizada desde el punto de vista de un narrador que, a través de las palabras de sus personajes, 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 fecundos, 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 intolérable. [...] 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. 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.

En apenas una página se ha producido una subversión de los valores tradicionalmente identificados con la doctrina cristiana, lo que da una profundidad inesperada al relato. La idea platónica asimilada por el cristianismo según la cual se produce una división entre cuerpo y alma (a la que pertenecen las ideas) llevaba a condenar el acto sexual y a exaltar su versión sublimada: el amor (no sexual, platónico) a Dios sobre todo lo demás y al prójimo como a uno mismo. Sin embargo, en el cielo cristiano, las almas sin su cuerpo se aburren, porque el amor no es un deseo (que, según la lógica del relato, parece pertenecer al ámbito del cuerpo y, por tanto, se vincula con lo sexual), sino una idea. En el cuento se equiparan, por tanto, deseo e idea, y ambas se realizan en el alma (y no necesariamente en el cuerpo). El relato parece estar identificando el amor (sexual) con el amor en su versión sublimada, de modo que tira por tierra la dicotomía cuerpo/alma al plantear que amor y deseo sexual son ambas caras de una misma idea que pertenece a la esencia humana (al alma). Tan artificial resulta, según este cuento, la separación cuerpo/alma como la sublimación de la pasión sexual en un sentimiento puramente espiritual. Cancelar la dicotomía cuerpo/alma y plantear que el amor espiritual y el deseo sexual son dos caras de lo mismo y residen en el alma va en contra de la doctrina cristiana más elemental que, heredera de la configuración platónica, necesita poder condenar el mundo terrenal (corporal) para así obligar a la obediencia absoluta (al sacrificio de lo corporal), a quien desee salvar su alma. Según esta lógica, lo que plantea el relato es que, si el alma posee en sí misma el deseo corporal, la salvación cristiana es imposible y, lo que es más, indeseable. Por eso se escapan las almas del cielo, ante un dios furibundo, más preocupado por coleccionarlas que por otorgarles la salvación eterna.

De no ser por la codicia de dios, Villard habría acabado en el infierno que, según el relato, es el lugar que le corresponde, por haber sido escritor. La figura del escritor es presentada, de acuerdo con el tópico decadentista, como la de un bohemio que desea los placeres terrenales. El paraíso resulta

así trasunto de la sociedad y la religión que censuran los placeres y ponen trabas al deseo, dando lugar a almas aburridas que, finalmente, acaban por fugarse, es decir, caen en la tentación, ceden al deseo. 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. Así, “El beso de Evans” reúne experimentación formal y burla herética en 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.

“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, de hecho, la crítica ha aceptado comúnmente que se trata de un cuento humorístico (González Vigil 1987; Xammar 1940). 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, ofrece a Valdelomar la oportunidad de 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 como autor. Veamos el inicio del relato:

Bajo la luz roja del quinqué, hablaba yo con *Aquél* que vive dentro de mí, de esta manera:

—Necesito un cuento —le dije.

—Mi querido Valdelomar —repuso *Aquél*—, 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 *Aquél* que, según nos dice, vive dentro de él. A medida que avanza el relato, 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 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, el lector está escuchando la voz de *Aquél*, transmitida, claro está, por el narrador que cuenta lo que *Aquél* le contó. 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. Pero no es tan simple como una dicotomía mente/cuerpo, puesto que el narrador-autor también piensa, se refiere a sí mismo como “yo” y nos relata (en estilo directo) lo que dice *Aquél*. Por tanto, “yo” (el narrador) y “*Aquél* que vive dentro de mí” (o sea, dentro del “yo” narrador) son dos facetas de su conciencia que comparten el mismo cuerpo. No obstante, *Aquel* vive dentro de “yo”, por lo que, aunque ambas entidades están en el cuerpo del narrador, parecen corresponder a funciones distintas de la vida mental de Valdelomar-narrador. Entonces *Aquél* es quien dibuja, pero el mono se posa en “tu hombro”, o sea, el del narrador-Valdelomar:

¿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 pececillos 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. *Aquél* necesita los ojos del narrador para percibir la tragedia, pero habla de “tu bata” (igual que antes decía “tu hombro”), de modo que, en un mismo cuerpo, todo lo físico parece ser del domino del narrador y no de *Aquél*. Además, existe una jerarquía entre ambos niveles de conciencia, donde *Aquél* es claramente quien domina, en última instancia, la conducta del narrador. Así sucede al final del relato cuando *Aquél* 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 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. El modernismo literario tuvo de hecho un gran interés por la psicología, cuyo desarrollo estaba en auge por estos años (Phillipps-López 2003). 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 médico protagonista de *La ciudad muerta*. 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” (Phillipps-López 2003: 41). Sin duda, el esquema que distingue a *Aquél* de “yo” recuerda enormemente al esquema freudiano que establece la diferencia entre las funciones del inconsciente y del consciente como entidad censuradora de las pulsiones internas.³ Freud había teorizado la existencia de “rutas mentales ocultas a la conciencia que ponen en comunicación las ideas morbosas con el restante contenido psíquico” (1985: v). Según este esquema, en el inconsciente subyace un cúmulo de información y conexiones, algunas de las cuales pueden ser actualizadas, cuando es necesario, en la conciencia. Sin embargo, en el inconsciente se

³ Es probable que Valdelomar nunca leyera directamente a Freud, sin embargo, 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 y titulada *El Psicoanálisis*. Además, por estos años desarrolló su labor en psiquiatría Hermilio Valdizán, con quien Valdelomar había coincidido en Roma y con quien siguió manteniendo contacto posteriormente en Perú. 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”. Al estallar la guerra regresó al Perú donde siguió desempeñando su labor como psiquiatra.

sitúa también el contenido reprimido, es decir, el que responde a deseos que contravienen las normas sociales. Para controlar estos impulsos inconscientes, la psique desarrolla una función de censura, que impide el paso de esos contenidos morbosos a la conciencia. No es difícil ver el eco de todas estas nociones y teorías en el cuento. Además, en el artículo “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). Freud había desarrollado su teoría en busca de una “cura” para las neurosis e histerias, es decir, perseguía restablecer el control adecuado de la censura en pacientes. Según Valdelomar, “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). Esto le lleva a plantear, no sin cierto humorismo que, según esta lógica, el genio que domina la vida intelectual del artista es una manifestación de su locura:

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, ecuaníme, sin arrebatos, sin exaltaciones (*ibid.*).

Y lo que es más interesante, identifica al tipo equilibrado con el burgués, en sintonía con una actitud antiburguesa que ya hemos visto en otras ocasiones en Valdelomar. 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 al inconsciente freudiano (entendido de una manera muy rudimentaria). 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 por encima de lo que sería esperable o razonable. 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. El protagonista de su relato que, como escritor, ha de ser loco, se nos muestra dominado por un aspecto de su inconsciente: 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 para mantener sus adulaciones, lo que no resultaría lógico para la lógica burguesa de “lo razonable”.

En realidad, como advierte Manuel Miguel de Priego (2000), “La tragedia en una redoma” muestra la capacidad de Valdelomar para reírse de sí mismo, 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.

Finalmente, el único aspecto de sí mismo que aún no hemos visto ficcionalizar a Valdelomar es el de su adolescencia y primera juventud, que es precisamente el tema abordado por el cuento “Mi amigo tenía frío y yo tenía un abrigo cáscara de nuez”. El relato cuenta 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 solía pasar frío, al que el narrador prestó su abrigo cáscara de nuez. El día del cumpleaños de Blanca María, el joven narrador compra un perfume y decide sorprender a su amada con el regalo cuando, al llegar a su casa, 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, lo que duele una traición. Esta cruda historia es, sin embargo, presentada través de la óptica del tiempo, que imprime cierta distancia irónica a los hechos:

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. 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.*). Contrasta el desprecio con el que se refiere a la muchacha con la burla amable que se dirige a sí mismo. El relato alcanza su clímax cuando el joven descubre la traición al asistir al diálogo entre Blanca María y su amigo, que roza la ridiculización de los amantes, redondeado con cuatro notas al pie de lo más curiosas (que transcribo 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 constituyen una reflexión metaliteraria, también en clave de humor, 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 una experimentación formal que obliga a reflexionar no solo sobre el contenido, sino sobre la 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 protagonista, 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. El relato se cierra con una reflexión sobre la traición:

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 desengaño y la traición— se convierten en una metáfora banal, como la aparición de la muela del juicio. 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 vanguardistas que eclosionaban por esos años.

6.2. DE MITOLOGÍA, LEYENDA Y RELIGIÓN

“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.

En este cuento se configura un mundo que enlaza con lo mítico y lo legendario. Para algunos críticos (Silva-Santisteban en Valdelomar 2001; Zubizarreta en Valdelomar 1969) se trata de un texto emparentado con los “cuentos criollos”, pero en el que se da entrada al ámbito de lo legendario-maravilloso. Ciertamente, algunos rasgos descriptivos acercan este relato al grupo de cuentos estudiados en el capítulo anterior, así como la presencia de la tortuga como símbolo del paso del tiempo, tan propio del imaginario valdelomariano:

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 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).

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, que “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” (Ahern 1960: 154). Es decir, la historia ambientada en un escenario rural similar al de los “cuentos criollos” se desplaza 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.

Del mismo modo que “El Caballero Carmelo” se articula conforme a las convenciones formales de la novela de caballerías, este es fiel a la estructura de los 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 horizonte 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. Además, adquiere relevancia simbólica el número tres (Ahern 1960; Pereda 1998): 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; tres son los elementos que este necesita para sobrevivir. 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 cuando el Hipocampo describe una por una sus necesidades, hasta llegar a la revelación de sus verdaderos propósitos” (Pereda 1998: 26):

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 total, los tres objetos requeridos por el rey del mar se repiten tres veces 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” (Pereda 1998: 26). 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 delinearse otro elemento recurrente de la narrativa valdelomariana: el mar surge una vez más como punto de confluencia de lo mágico e insondable. El mar se configura 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. 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, tanto Glicina como el Hipocampo son seres diferentes al resto de los de su entorno. 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” (Ahern 1960: 155). 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.

En el caso de Glicina, es el amor por su hijo nonato lo que la lleva a sacrificarse y es sintomático, además, que cuando el Hipocampo le pregunta de qué cualidad humana quiere que su hijo tenga una mayor dosis, ella pida que le duplique el amor. Esa elección “*sintetizza la simbologia dell’interrelazione vita/morte in nome dell’amore*” (Lisiak-Land 2004: 61), 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, y a menudo se relaciona con la muerte (Llaque 1994: 23). 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. El relato parece decirnos 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.

Como todos los cuentos abordados en este capítulo, “Finis desolatrix veritae” es un caso curioso en la narrativa de Valdelomar.⁴ En este relato asistimos a uno de los momentos literarios más sobrios de la narrativa de Valdelomar. Sobriedad necesaria, por otra parte, para dibujar su ambiente tenebroso e inquietante; sirva como ejemplo el inicio del cuento:

Cuando 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 difícil 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).

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

⁴ José Vásquez Peña (1990) 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 estudiado.

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, cuya influencia en el autor ya notamos en capítulos anteriores.

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 segundo 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. Vásquez Peña (1990) lo califica de “viaje ontológico” y, 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” (2004: 43). Viaje ontológico o metafísico teñido de “pesimismo diabólico” (Clemente Palma 1919) y de “radical escepticismo” (Zubizarreta 1979; Aldrich 1966). Por 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 cuento.⁵ Empezaré entonces por situarlo en las coordenadas de lo

⁵ 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* (Madrid: Cátedra, 2003) y *Relatos hispánicos asombrosos y de terror* (Madrid: Cátedra, 2014).

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.⁶ 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 lector.⁷ 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 agrisado en el lector. Así ocurre, por ejemplo, cuando el protagonista comienza a caminar hacia ese otro esqueleto con el que 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

⁶ Sobre el concepto de relato fantástico, manejo aquí las nociones de estudios clásicos como los de Todorov (2001); Bessière (2001) y, para el caso latinoamericano, Reisz (2001), Campra (1991) y Roas (2001).

⁷ “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 2001: 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 2001: 110).

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 voladores 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 que habitualmente rodea lo relacionado con la muerte y con 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 por la literatura para hablar de un tema en esencia serio y solemne, y a la puesta en práctica de una rebeldía en la que profundizaré más adelante.

El relato está 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 (la de la religión) que le queda al protagonista, cuando afirma ser Cristo. Recordemos en este sentido que la sensibilidad finisecular se movió muchas veces en un clima de descreimiento 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” (Phillipps-López 2003: 31). Fue habitual entre los escritores finiseculares europeos y latinoamericanos el interés 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 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 replantar antiguas) fronteras, desbordando límites, instalándose en la muerte misma, complaciéndose en lo excesivo (Phillipps-López 2003: 33).

Además, el progreso científico que había dado rienda suelta al positivismo burgués del siglo XIX ponía en tela de juicio (sin rechazar, necesariamente) los valores espirituales que se vinculaban con la religión. Los artistas se vieron instigados entonces a buscar los valores espirituales en esferas alternativas a la religión, usufrutuada además por la burguesía contra la que ellos se pronunciaban. No es difícil advertir todas estas tensiones de época en este relato de Valdelomar, que se acerca así a la concepción propuesta por Irene Bessière para quien lo fantástico “refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo” (2001: 84). Así, se advierte, en “Finis desolatrix veritae”, el 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, apoyándose en los valores religiosos cristianos propios de su

entorno 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 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.*).

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 el sentimiento de hondo pesimismo ante la muerte de dios. En este sentido, hemos de considerar también la complicada relación de Valdelomar con la religión.⁸ Criado en el seno de una familia de clase media provinciana,

⁸ Armando Zubizarreta (1968) traza, en el sexto capítulo de su estudio sobre “El Cabañero Carmelo”, un acertado perfil de la religiosidad de Valdelomar.

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 las ideas del positivismo [...] y la fe religiosa [...]. Pero el autor renuncia a toda certidumbre” (Miguel de Priego 2000). 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” (2001: 196). Se podría argüir 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” (Palma 1918: 447).

Por otro lado, y avanzando un paso más, si aceptamos con Reisz que los “imposibles fantásticos” tienen como misión “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” (2001: 206), entonces, nos encontramos, de nuevo, con un relato que rechaza y desafía todo el sistema moral cristiano. Según la concepción cristiana, tras la resurrección, aquellos que hayan vivido con ejemplaridad y de acuerdo con los mandamientos verán sus almas recompensadas después

de la muerte, al igual que, según los Evangelios, resucitó y ascendió al cielo el propio Jesucristo. Evidentemente, en el momento en que el relato 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, más aún cuando, como comprobamos en el fragmento antes citado, es por voz del propio Jesucristo que el relato cancela la esperanza de la resurrección y la vida eterna.

En definitiva, “*Finis desolatrix veritae*” 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 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, y en consonancias con las innovaciones de corte vanguardista, dan lugar a uno de los mejores relatos 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 deja sellada, definitivamente, la complejidad del universo narrativo valdelomariano.

CONCLUSIONES

Fueron muchas y muy diversas las tensiones que envolvieron el horizonte cultural del fin de siglo latinoamericano y 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 de Perú y, por tanto, su identidad, en el vínculo inquebrantable con la antigua metrópoli y que correspondía a la visión de las clases hegemónicas, deseosas de renovar el país desde arriba, sin dejar escapar el poder de las manos oligárquicas tradicionales.

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 *statu 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, normalmente procedente de la provincia 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, dandi 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. 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. Situados en una Europa lejana e idealizada, los denominados “cuentos exóticos” dan forma al interés del autor por la vertiente esotérica del modernismo, pero a la vez revierten el juego de miradas tradicional por el cual la Europa finisecular

exotizaba a otras civilizaciones, y exotizan, desde el margen, a la propia tradición europea. Queda así inaugurada la rebeldía ideológica que impregna todos y cada uno de los relatos del autor.

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 modernistas. Irrumpe, además, en las páginas dedicadas a Lima, una 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 estrategias recurrentes en la narrativa valdelomariana, cuyo devenir han trazado las páginas de este trabajo. 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 del ser humano 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 rural, penetrando 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, resulta en un cuestionamiento radical de los valores morales y religiosos imperantes en la vida de provincia descrita. 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 saúco 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. También 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 llamadas “chinerías”, deviene en el imaginario valdelomariano materialización de la corrupción y el arribismo político, y supone una nueva subversión de la exotizadora mirada europea, al reparar en los paralelismos que unen el devenir político de los países que la historia ha situado al margen de las potencias coloniales.

La posibilidad de escapar de un sistema pervertido desde sus orígenes aparece vinculada a 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 como heroína de la emancipación— 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 del autor una crítica directa al sistema que mantenía a la población indígena en situación de servidumbre, aunque esta es en gran medida heredera de los estereotipos de época y exhibe una óptica paternalista. 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 del mundo incaico que buscan retratar. 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 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 renunciar a algunas categorías tradicionales en los estudios literarios que han limitado, a lo largo de los últimos cien años, la comprensión del autor y su obra. Flexibilizar conceptos como el de “generación literaria”, comprender en su contexto la extravagante conducta del conde de Lemos y trascender etiquetas literarias ha permitido detectar una serie de líneas temáticas que recorren la obra de Valdelomar considerada en conjunto y 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 no dejó de dialogar en ningún momento con las corrientes ideológicas y los debates culturales del Perú de principios del siglo xx. 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 estrategias como 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 reflexión global acerca de esta. A esta reflexión sobre la vida peruana se suman una serie de cuentos divergentes en cierta medida del resto de la obra del autor, a los que he llamado, dado su peculiar carácter, “inclasificables”. El amor,

la traición, la muerte y el deseo encuentran su lugar en relatos donde prima la originalidad, el artificio formal y el tema novedoso; el juego y la experimentación literaria son utilizados aquí para dar forma a una reflexión en negativo que trastoca, subvierte y dinamita las convenciones de la vida burguesa y las creencias religiosas de la época. Estos relatos 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 cuyo contenido se enfrenta a las convenciones ideológicas tanto como su forma destruye las convenciones literarias. El genio valdelomariano da rienda suelta a su imaginación, y 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”, entendidos como única faceta sincera del autor, frente al resto de torpes devaneos que no merecen mayor atención. Los ha habido, más benévolos, 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 demuestran 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 estética, naturalmente— de reflexión sobre el mundo que le rodea. Los “cuentos criollos” constituyen un punto de inflexión fundamental en la literatura peruana en tanto que hito inaugural de una manera novedosa de mirar al país y una nueva forma de expresar la propia realidad. Este logro, conjugado con la personalidad del autor, con su decidida profesionalización como escritor, con sus iniciativas culturales como *Colónida*, con sus viajes por las provincias, que abrieron conexiones internas en Perú mucho más allá de la literatura; este logro conjugado, en fin, con el resto de su obra, tuvo consecuencias directas

en la configuración social e ideológico-cultural peruana, y labró el camino para la eclosión de los cambios políticos que vendrían después.

Esta es, por otra parte, una misión que cupo en 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 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 mantuvieron al país en una suerte de limbo cultural en el que las corrientes literarias que emergían en el resto de América Latina solo germinaron tímidamente. 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 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 desde y para el Perú y la literatura peruana. El presente estudio se ha situado frente a una obra que se proponía 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 sociales, culturales, políticos o históricos de la realidad nacional. Las páginas de este trabajo han corroborado que la aproximación del autor a estas cuestiones es novedosa, y que 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 pero que a la vez 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 de entender el país y sitúa a Valdelomar como un narrador fundamental del Perú moderno.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- “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. 298-299.]
- 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, 1997.
- AHERN, Maureen. “Mar, magia y misterio en Valdelomar”, *Sphinx* 13 (1960): 151-169.
- ALDRICH JR., Earl M. *The Modern Short Story in Peru*. Madison/Milwaukee/London: The University of Wisconsin Press, 1966.
- ÁLVAREZ CHACÓN, Edgar. “Notas en torno a *La ciudad de los típicos* y el modernismo peruano”, *La casa de cartón de OXY* 4 (1994): 3-11.
- ANDERSON, Benedict [1983]. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso, 2016.
- ÁNGELES CABALLERO, César A. *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/Alpamayo, 2004.
- “El pensamiento vivo de Valdelomar”, en *Textos marginados sobre Abraham Valdelomar*. Lima: San Marcos/Alpamayo, 2004, 63-75.
- 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, 2005a.
- “Decadentismo y autoctonismo en los ‘cuentos incaicos’ de Abraham Valdelomar”, *Wayna* I.2 (2005b): 31-37.

- BARRERA, Trinidad. "Perú, tradición y modernidad, vanguardia e indigenismo", *América sin Nombre* 5-6 (2004): 31-37.
- BARRIGA TELLO, Martha. "Abraham Valdelomar: sus ideas estéticas y el modernismo europeo", en Eduardo Hopkins Rodríguez (ed.), *Homenaje a Luis Jaime Cisneros*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, 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, 32-39.
- *La multitud, la ciudad y el campo en la historia del Perú (con un colofón sobre el país profundo)*. Lima: Ediciones Treintatrés/Mosca Azul Editores, 1980.
- *Perú: problema y posibilidad y otros ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles [1860]. *Los paraísos artificiales*. Madrid: Valdemar, 2013.
- BAZÁN, Armando. *Antología del cuento peruano*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1942.
- BELAÚNDE, Víctor Andrés [1930]. *La realidad nacional*. Lima: s. e., 1964.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. "Notas sobre lo fantástico (textos de Thèophile Gautier)", en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, 107-140.
- BENDEZÚ, Edmundo. "Abraham Valdelomar", en *La novela peruana: de Olavide a Bryce*. Lima: Lumen, 1992, 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, 89-111.
- BERNABÉ, Mónica. *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Rosario/Lima: Beatriz Viterbo Editora/Instituto de Estudios Peruanos, 2006.
- BESSIÈRE, Irène [1974]. "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza", en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, 83-104.
- BOOTH, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus Humanidades, 1986.
- BURGA Manuel y Alberto FLORES GALINDO. *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Rikchay Perú, 1981.
- CAMINO CALDERÓN, Carlos. "La Mariscala", *La Actualidad* 7 (1915): 134-135.
- CAMPRA, Rosalba. "Silencios del texto en la literatura fantástica", en Enriqueta Morrillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Siruela, 1991, 49-73.
- "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, 153-191.
- CASTILLO UCULMANA, Patricia. *Aproximación a la plástica en la obra de Abraham Valdelomar*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Editorial Universitaria, 2012.

- CASTRO Y OYANGUREN, Enrique. "Elogio de Abraham Valdelomar". Lima: Imp. del Estado, 1920, 3-18. [Reproducido en *Valdelomar. Memoria y leyenda*. Prólogo, selección, bibliografía y notas de Jesús Cabel. Lima: San Marcos, 2003, 17-27.]
- CHEESMAN, Javier. E. *Valdelomar en Piura*. Lima: Universidad de Piura, 1973.
- CISNEROS, Luis Jaime. "Abraham Valdelomar: El Caballero Carmelo", *Bulletin de la Faculté de Lettres de Strasbourg*, Tilas VII, Strasbourg, 1967. [Reproducido en *Valdelomar. Memoria y leyenda*. Prólogo, selección, bibliografía y notas de Jesús Cabel. Lima: San Marcos, 2003, 179-187.]
- COELLO, Óscar. *El Perú en su literatura*. Lima: Ediciones El Dorado, 1983.
- COLL, Pedro Emilio. "Decadentismo y americanismo", en *El castillo de Elsinor*. Caracas: s. e., 1901. [Reproducido en Sonia Mattalía. *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, 121-125.]
- CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.
- CORNEJO POLAR, Antonio y Jorge CORNEJO POLAR. *Literatura Peruana. Siglo XIV a siglo XIX*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Latinoamericana Editores, 2000.
- COTLER, Julio [1978]. *Clases, Estado y Nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2013.
- CUETO, Alonso. "Un delicado agitador", *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 39 (2005): 139-144.
- DARÍO, Rubén. "El triunfo de Calibán", *El Tiempo*, Buenos Aires, 20 de mayo, 1898. [Reproducido en Sonia Mattalía. *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, 179-182.]
- "El Modernismo", *España contemporánea*, 1901. [Reproducido en Sonia Mattalía. *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, 95-98.]
- *Verónica y otros cuentos fantásticos*. Prólogo y selección de José Olivio Jiménez. Madrid: Alianza, 1995.
- "La muerte de la emperatriz de China", en Biblioteca Virtual Universal, <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/157434.pdf>> [consulta: 12/02/2019].
- DÁVILA-FRANCO CAVERO, Rafael. "Nota introductoria", en *Cuento peruano contemporáneo*. Lima: Ediciones San Gabriel, 1991.
- "El estigma romántico de Valdelomar", *La casa de cartón de OXY4* (1994): 26-27.
- 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*. El Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo, 2002, 33-42.

- DELGADO, Washington. *Historia de la literatura republicana*. Lima: Ediciones Rik-chay Perú, 1980.
- “El posmodernismo y Abraham Valdelomar”, *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 39 (2005): 31-60.
- DÍAZ BILD, Aída. *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna, 2000.
- DÍAZ Lisiak-Land. *La visione, il viaggio e la magia. Tre racconti di Abraham Valdelomar*. Roma: Carocci Editore, 2004.
- ESCALANTE, Marie Elise. “Abraham Valdelomar: entre cosmopolitismo y provincialismo”, en *Migración y frontera. Experiencias culturales en la literatura peruana del siglo XX*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2017, 39-54.
- ESCOBAR, Alberto. “El cuento peruano”, *Estudios Americanos*, vol. 9, (s. f.): 289-312.
- *La narración en el Perú*. Lima: Juan Mejía Baca, 1960.
- ESPINOZA, Esther. “La crónica de Carrillo y Valdelomar frente al proyecto modernizador”, *Ínsula Barataria*, año II, 3 (2004): 35-46.
- ESPINOZA SORIANO, Waldemar. *Abraham Valdelomar en Cajamarca*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Editorial Universitaria, 2003.
- FERNÁNDEZ, Teodosio. “España y la cultura hispanoamericana tras el 98”, en Lourdes Royano (ed.), *Fuera del olvido: los escritores hispanoamericanos frente a 1898*. Santander: Universidad de Cantabria, 2000, 11-31.
- “La generación del novecientos y los discursos de identidad”, *América sin Nombre* 13-14 (2009): 87-95.
- FIRBAS, Raúl. “Los cuentos yanquis de Abraham Valdelomar”, *Lienzo* 11 (1991): 81-88.
- FREUD, Sigmund [1900]. *La interpretación de los sueños*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985.
- 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: Euforión, 1921.
- “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/Comisión V Centenario/Generalitat Valenciana, 1992, 145-152.
- GARCÍA CALDERÓN, Ventura. *Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos*. París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas/Librería Paul Ollendorf, 1910.
- *Nosotros* [1936]. París: Casa Editorial Garnier Hermanos, 1946.

- GARCÍA CALDERÓN, Francisco. *Ideologías*. Paris: Garnier Hermanos, 1918.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca [1609]. *Comentarios reales de los incas*. Prólogo, edición y cronología de Aurelio Miró Quesada, vol. I. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.
- GAZZOLO, Ana María. "Lima imaginaria", *Puente. Ingeniería. Sociedad. Cultura* vol. 18 (2010): 44-51.
- GNUTZMANN, Rita. *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*. Alicante: Universidad de Alicante, 2007.
- GONZÁLEZ, Osmar. "Valdelomar ideólogo", *Tradición*, segunda época 5 (2005): 113-126.
- GONZÁLEZ GARCÍA, José Ramón. "La ciudad como supuesto: desarrollo urbano y literatura modernista", *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura* 4 (2001), <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/Garcia.html>> [consulta: 06/03/2019].
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Páginas libres. Horas de lucha*. Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- GONZÁLEZ PRADA, Alfredo. "Colónida: revista de Abraham Valdelomar". *La Prensa* 7 de enero de 1916. [Reproducido en *Valdelomar por él mismo*, vol. I, 209.]
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *Abraham Valdelomar*. Lima: Biblioteca Visión Peruana, 1987.
- *Retablo de autores peruanos*. Lima: Ediciones Arco Iris, 1990.
- GÜICH RODRÍGUEZ, José. "Campos magnéticos. Panorama de la ciencia ficción peruana desde el siglo XIX hasta nuestros días". *Letras* 88.128 (2017): 4-38.
- GÜNTHER DOERING, Juan y Guillermo LOHMANN VILLENA. *Lima*. Madrid: Mapfre, 1992.
- HAHN, Óscar [1978]. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. Ciudad de México: Premia, 1982.
- HIDALGO, Alberto [1920]. "Abraham Valdelomar", en *De muertos, heridos y contusos. Libelos de Alberto Hidalgo*. Prólogo de Fernando Iwasaki. Lima: Sur Librería Anticuaria, 2004.
- HINTERHÄUSER, Hans. "Capítulo 2: ciudades muertas", en *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1998, 41-66.
- HUARAG, Eduardo. "Valdelomar, la intriga y el manejo de las estrategias narrativas", *CONSENSUS / Revista de la Universidad Femenina del Sagrado Corazón* 6.6 (2001): 91-107. [Recogido en *Valdelomar. Memoria y leyenda*. Prólogo, selección, bibliografía y notas de Jesús Cabel. Lima: San Marcos, 2003, 158-176.]
- JOLLY HERRERA, Walter. "El Palais Concert", en *Puente. Ingeniería. Sociedad. Cultura* VII.27 (2012): 26-31.

- KISHIMOTO YOSHIMURA, Jorge. "Abraham Valdelomar y Carlos Valderrama: una amistad nacida por la intuición", en *La casa de cartón de OXY 4* (1994): 39-42.
- LAUER, Mirko. *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores, 1989.
- LEAL, Luis. *Historia del cuento hispanoamericano*. Ciudad de México: Ediciones Andrea, 1971.
- LITVAK, Lily. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- LLAQUE, Paul. "Valdelomar y el amor", *La casa de cartón de OXY 4* (1994): 23-24.
- LOAYZA, Luis. "El joven Valdelomar", en *El Sol de Lima*. Lima: Mosca Azul, 1974.
- *Sobre el 900*. Lima: Mosca Azul editores, 1990.
- LÓPEZ ALFONSO, Francisco José. *Indigenismo y propuestas culturales: Belaúnde, Mariátegui y Basadre*. Alicante/Madrid: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert/Comisión V Centenario, 1995.
- "Hablo, señores, de la libertad para todos" (*López Albújar y el indigenismo en Perú*). Alicante: Universidad de Alicante, 2006.
- "Narrativa indigenista y racismo: Ventura García Calderón, Enrique López Albújar y Luis E. Valcárcel", *América sin Nombre* 13-14 (2009): 96-104.
- LORRAINE, Jean. "El amante de las tuberculosas", en *Antología del decadentismo: pervisión, neurastenia y anarquía en Francia. 1880-1900*. Selección, traducción y prólogo de Claudio Iglesias. Buenos Aires: Caja Negra, 2007.
- 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 Cultural, 1994, 60-73.
- MARIÁTEGUI, José Carlos [1928]. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Colección Cumbre, s. f.
- 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, 75-91.
- 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, 15-500, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/en-los-estados-unidos-escenas-norteamericanas—0/html/>> [consulta: 06/05/2019].
- "Nuestra América", en *El Partido Liberal*, 30 de enero 1891. [Reproducido en Sonia Mattalía. *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, 171-176.]

- MARTÍNEZ, Erika. “La crítica del orientalismo en la literatura modernista hispanoamericana”, en Ángel Esteban (ed.), *Darío a Darío: Rubén y el Modernismo en las dos orillas*. Granada: Universidad de Granada, 2007, 489-512.
- 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 José Carlos Rovira y Eva Valero Juan (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2013, 237-252.
- “La voz de la joven literatura peruana a comienzos del siglo xx: la rebeldía de *Colónida*”, en Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar Fernández (coords.), *Letras libres de un repertorio americano: historia de sus revistas literarias*. Murcia: Universidad de Murcia, 2015, 264-292.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana. “Intrusismos fantásticos en el cuento peruano”, en Enriqueta Morrillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Siruela, 1991, 145-157.
- MATEO DEL PINO, M^a Ángeles. “Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (del siglo xix al xxi)”, *Revista Chilena de Literatura* 59 (2001): 13-39.
- McEvoy, Carmen. “Entre la nostalgia y el escándalo: Abraham Valdelomar y la construcción de una sensibilidad moderna en las postrimerías de la República Aristocrática”, en *En pos de la República. Ensayos de historia política e intelectual*. Lima: Centro de Estudios Bicentenario/Municipalidad Metropolitana de Lima/Asociación Educacional Antonio Raimondi, 2013.
- MENTON, Seymour. *El cuento hispanoamericano: antología histórico-crítica*. Ciudad de 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.
- MORE, Federico. “De un ensayo acerca de las literaturas del Perú”, *Diario de la Marina*, suplemento literario. La Habana: 23 de noviembre, 1924. [Reproducido en Miguel Ángel Rodríguez Rea. *La literatura peruana en debate: 1905-1928*. Lima: A. Ricardo, 1985, 99-100.]
- MOREIRO, Julián. *Costumbristas de Hispanoamérica. Cuadros, leyendas y tradiciones*. Madrid: Edaf, 2000.
- MUÑOZ, Antonio. “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista”, en Enrique Pupo-Walker (dir.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Castalia, 1973, 50-63.
- NERVO, Amado. “El Modernismo”, *La cuna de América* n.º 45, 10 de noviembre, 1907. [Reproducido en Sonia Mattalía. *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, 139-141.]

- NEYRA MAGAGNA, Ezio. «Ser es parecer o el dandismo de las formas: actitudes, autorrepresentación y performatividad en Abraham Valdelomar». *La nueva novela latinoamericana sin límites*. Lise Segas y Félix Terrones (coordinadores). *América sin Nombre* 24 (2020): 69-78.
- NÚÑEZ, Estuardo. “Semblanza de tres escritores peruanos que llegaron al pueblo”, *Historia* año II-8 (1944): 389-402.
- “Valdelomar en Norteamérica”, *IPNA* 22 (1953): 33-38.
- “Valdelomar en Nueva York”, *Cultura peruana*, vol. XIV, 67 (1954) s.p.
- “Valdelomar, viajero”, *Letras* 64 (1960): 58-70.
- “D’Annunzio en Valdelomar y Riva-Agüero”, *Revista Peruana de Cultura* 2 (1964): 36-56.
- *La literatura peruana en el siglo xx (1900-1965)*. Ciudad de México: Pomarca, 1965.
- “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, 192-194.
- OLASCOAGA, José. “La subversión del mundo incaico en el drama *La piedra cansada* de César Vallejo”, *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization* 7.1 y 7.2 (2007): 36-46.
- OLIVIO, José y Carlos Javier MORALES. *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- ORTEGA, Julio. *La cultura peruana. Experiencia y conciencia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- *Crítica de la identidad: la pregunta por el Perú en su literatura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- ORTIZ CANSECO, Marta. “Incaísmo y decadentismo en los cuentos de Abraham Valdelomar”, *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* 8 (2015): 1-9.
- OVIDO, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo (1830-1920)*. Madrid: Alianza, 1989.
- OVIDO, José Miguel y Mirko LAUER. “Colónida: Abraham Valdelomar (1888-1919)”, en César A. Ángeles Caballero (ed.), *Textos marginados sobre Abraham Valdelomar*. Lima: San Marcos, 2004, 102-107.
- PALMA, Ricardo [1893]. “Los caballeros de la capa”, en *Tradiciones peruanas. Segunda serie*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-segunda-serie—0/html/ff16c636-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html%20-%20I_3_> [consulta: 06/04/2019].
- “La casa de Pizarro” [1893]. *Tradiciones peruanas. Cuarta serie*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, <<http://www.cervantesvirtual.com/>

- obra-visor-din/tradiciones-peruanas-cuarta-serie—0/html/01559f44-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_23_> [consulta 06/04/2019].
- PALMA, Clemente. “Notas de artes y letras”, *Variedades* XIV.532 (1918): 445-447.
- “Abraham Valdelomar”, *Variedades* XV.610 (1919): 933-934.
- *Narrativa completa*. Edición, prólogo y cronología de Ricardo Sumalavia, 2 vols. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- PANTIGOSO, Manuel. “Colónida: inicio de un proceso generacional”, *Crónica Cultural* II.80 (1982). [Reproducido en *Valdelomar. Memoria y leyenda*. Prólogo, selección, bibliografía y notas de Jesús Cabel. Lima: San Marcos, 2003, 164-167.]
- PEDRAZA, Felipe. *Manual de literatura hispanoamericana III. Modernismo*. Pamploña: Cénlit Ediciones, 1998.
- PEREDA, Kusi. “Elementos fantásticos en ‘El Hipocampo de oro’ de Abraham Valdelomar”, *Aura. Revista de Literatura y Cultura* 2 (1998): 22-30.
- PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores. *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 2003.
- PINTO VARGAS, Ismael. *Valdelomar en Moquegua. Retrato de una ciudad*. Lima: Ediciones El Virrey, 1991.
- PINTO GAMBOA, Willy. *La sátira en Valdelomar y en Yerovi*. Tesis de doctorado. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1973.
- POE, Edgar Allan. *Selected Tales*. London: Penguin Books, 1994.
- POE, Karen. *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl [1951]. *Mito, tradición e historia en el Perú*. Lima: Instituto Porras Barrenechea, 1969.
- PRIEGO, Manuel Miguel de. *Valdelomar el conde plebeyo. Biografía*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2000.
- “El universo de Hebaristo”. *Valdelomar. Memoria y leyenda*. Prólogo, selección, bibliografía y notas de Jesús Cabel. Lima: San Marcos, 2003, 79-87.
- PUPO-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, 9-21.
- RAMA, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas/Barcelona: Alfadil Ediciones, 1985.
- *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- RAMÍREZ FRANCO, Sergio. “La muerte como motivo en los cuentos de Abraham Valdelomar”, *Letras* 63.91 (1992): 126-131.
- REINA LOLI, Manuel S. “Abraham Valdelomar y Huaraz”, *Asterisco* (1989): 15-23. [Reproducido en *Valdelomar. Memoria y leyenda*. Prólogo, selección, bibliografía y notas de Jesús Cabel. Lima: San Marcos, 2003, 335-341.]

- REISZ, Susana [1989]. "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos fictionales", en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, 193-221.
- RÉNIQUE, José Luis. *Imaginar la nación. Viajes en busca del "verdadero Perú" (1881-1932)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos/Fondo Editorial del Congreso del Perú/Ministerio de Cultura, 2015.
- RIVA-AGÜERO, José de la [1905]. *Obras completas I. Estudios de literatura peruana. Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962.
- ROAS, David. "La amenaza de lo fantástico", en íd. (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, 7-46.
- RODÓ, José Enrique [1900]. *Ariel*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- RODRÍGUEZ-PERALTA, Phyllis. "Abraham Valdelomar, a Transitorial Modernist", *Hispania-Appleton* 53. 1 (1969): 26-32.
- RODRÍGUEZ REA, Miguel Ángel. *La literatura peruana en debate: 1905-1928*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Editorial Universitaria, 2002.
- ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- ROVIRA, José Carlos. (ed.), *Identidad, cultura y literatura*. Alicante/Madrid/Valencia: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert/Comisión V Centenario/Generalitat Valenciana, 1992.
- *Entre dos culturas. Voces de identidad hispanoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante, 1995.
- *Ciudad y literatura en América Latina*. Madrid: Síntesis, 2005.
- "'Proceso de la literatura' peruana", *América sin Nombre* 13-14 (2009): 9-16.
- SALAZAR BONDY, Sebastián. "Valdelomar, vuelco a sí mismo", *La Prensa*, 14 de enero, 1959.
- SALES DASÍ, Emilio J. (ed.). *Relatos hispánicos asombrosos y de terror*. Madrid: Cátedra, 2014.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. "Comentarios sobre 'El Caballero Carmelo' y su autor Abraham Valdelomar", *La Crónica*, Lima, 14 de abril, 1918. [Reproducido en *San Marcos* 10 (1968): 195-198.]
- [1939]. *Balance y liquidación del novecientos. ¿Tuvimos maestros en Nuestra América?* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968.
- [1969] *Valdelomar o la belle époque*. Lima: INPROPEA, 1987.
- *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.
- SANTOS, Susana. “De una ciudad de tísicos a Lima sin murallas: la modernidad mestiza de Abraham Valdelomar”, *Taller de Letras* 38 (2006): 9-17.
- SALVADOR, Álvaro. *El impuro amor de las ciudades. (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*. Madrid: Visor Libros, 2006.
- SCHEBEN, Helmut. *Die Krise des Modernismus in Peru: gesellschaftliche Aspekte in der Prosa Abraham Valdelomars*. Frankfurt am Main: Peter D. Lang, 1980.
- SHU-YING CHANG, Luisa. “Lejanía y fantasía: China en la literatura modernista hispanoamericana”, en Isaías Lerner, Robert Nival, Alejandro Alonso (coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Newark: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2004, vol. 4, 1-14.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. “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* 28 (1997): 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, Porras y Valdelomar*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 1999, 67-81.
- “La tentativa de Abraham Valdelomar”, en *Escrito en el agua II*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004, 281-294.
- TAMAYO VARGAS, Augusto. *Apuntes para un estudio de la literatura peruana*. Lima: [D.M.], 1947.
- “Peripécia del mar y de la costa en Abraham Valdelomar”, *Atenea* 310 (1951): 64-86.
- *Literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1965.
- “Abraham Valdelomar”, en Julio Ortega y Augusto Tamayo Vargas, *Ventura García Calderón; Abraham Valdelomar*. Lima: Universitaria, 1966, 5-84.
- TAURO, Alberto. *Elementos de literatura peruana*. Lima: Imprenta Colegio Militar Leoncio Prado, 1969.
- TENORIO GARCÍA, Víctor. “Estudio de ‘El Caballero Carmelo’”, en *Siete estudios del cuento peruano*. Lima: CONCYTEC, 1988, 13-29.
- TINAJERO, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. West Lafayette: Purdue University Press, 2003.
- TODOROV, Tzvetan [1970]. “Lo extraño y lo maravilloso”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

- VALDELOMAR, Abraham. *La Mariscala: doña Francisca Zubiaga y Bernal de Gamarra*. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, 1914. [En la cubierta se indica 1915.]
- *Las voces múltiples*. Lima: Librería Francesa Rosay, 1916.
- *El Caballero Carmelo*. Prólogo de Alberto Ulloa Sotomayor. Ciudad de los Reyes del Perú: Talleres de la Penitenciaría, 1918.
- *Los hijos del Sol (Cuentos incaicos)*. Advertencia editorial de Manuel Beltroy, prólogo de Clemente Palma. Ciudad de los Reyes del Perú: Euforión, 1921.
- *Cuentos*. Selección e introducción de Armando Zubizarreta. Lima: Editorial Universo, 1969.
- *Obras: Textos y dibujos*. Prólogo de Luis Alberto Sánchez, reunidos por Willy Pinto Gamboa. Lima: Editorial Pizarro, 1979.
- *El Caballero Carmelo*. Edición de Francisco Carrillo. Lima: Editorial Bendezu, 1980.
- *et al. 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.
- *Las conferencias de Valdelomar*. Recopilación, selección e introducción de César A. Ángeles Caballero. Ica: Universidad Nacional “San Luis Gonzaga”, 1985.
- *Obras*. Edición y prólogo de Luis Alberto Sánchez, reordenamiento de textos por Ismael Pinto Vargas. Lima: Ediciones Edubanco, 1988, 2 vols.
- *Valdelomar por él mismo (Cartas, entrevistas, testimonios y documentos biográficos e iconográficos)*. Edición, prólogo, cronología y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2000, 2 vols.
- *Obras completas*. Edición, prólogo, cronología y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Ediciones Copé, 2001, 4 vols.
- *Abraham Valdelomar-Luis Varela y Orbegoso. Vidas y cartas*. Edición de Osmar González y Jorge Paredes González. Lima: Universidad de San Martín de Porres/ Biblioteca Nacional del Perú, 2005.
- *Epistolario de Abraham Valdelomar*. Recopilación y notas de César A. Ángeles Caballero. Lima: Universidad Alas Peruanas, 2007.
- VALEGA, Juan Francisco. “Máximo Fortis”. “A Abraham Valdelomar, Conde de Lemos”, *Revista Sudamérica*, 18 de abril, 1918. [En *Valdelomar. Memoria y leyenda*. Prólogo, selección, bibliografía y notas de Jesús Cabel. Lima: San Marcos, 2003. 31-33.]
- VALENZUELA GARCÉS, Jorge. *Literatura hispanoamericana B*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009.

- “Entre el decadentismo y el criollismo: el caso de ‘Los ojos de Judas’ de Abraham Valdelomar”, *Atenea* 517 (2018): 11-22.
- VALERO, Eva. *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*. Lleida: Universitat de Lleida, 2003.
- “Evocaciones de la Arcadia Colonial en la literatura peruana: de Ricardo Palma a Julio Ramón Ribeyro”, *América sin Nombre* 5-6 (2004): 230-237.
- “El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la ‘tradición’”, *Anales de Literatura Española* 18 (2005): 351-366.
- “De Micaela Bastidas a Magda Portal: recuperaciones crítico-literarias de las independentistas del Perú”, *América sin Nombre* 13-14 (2009): 66-74.
- “Independencia y romanticismo en el Perú: tentativa, impostura y derrotero”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* LXXXVI (2010): 253-277.
- “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/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2013, 223-235.
- VALLEJO, César. “Con el Conde de Lemos”, en Alonso Rabí do Carmo (antologador), *Narrativa y ensayos. Antología*. Lima: El Comercio, 2005, 318-320.
- “La vida hispanoamericana. Literatura peruana: la última generación”, *El Norte*, Trujillo, 12 de marzo de 1924, en Alonso Rabí do Carmo (antologador), *Narrativa y ensayos. Antología*. Lima: El Comercio, 2005, 188-198.
- VASCONCELOS, José. “Lima de los Reyes”, en Estuardo Núñez, *Viajeros hispanoamericanos (temas continentales)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989, 434-447.
- VÁSQUEZ PEÑA, José. “Valdelomar: cuentista fantástico”, *Variedades*, Suplemento Cultural n.º 8, 4 de noviembre, 1990, 7. [Reproducido en *Valdelomar. Memoria y leyenda*. Prólogo, selección, bibliografía y notas de Jesús Cabel. Lima: San Marcos, 2003. 65-67.]
- VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel. “Modernidad, memoria e imaginación en *Los hijos del Sol* de Abraham Valdelomar”, *Ajosé y zafiro: Revista de Literatura* 1 (1998): 17-29.
- “Los signos de la ceniza: las primeras lecturas en el Perú del fenómeno de las vanguardias”, *Hueso Húmero* 39 (2001): 131-150.
- VELÁZQUEZ ROJAS, Manuel. “Abraham Valdelomar en Piura”, en *Ojos de venado*. Lima: Ediciones Perú Joven, 1980, 90-92.
- VILLAR DÉGANO, Juan F. “Ciudades malditas y transgresión”, *Revista de Filología Románica* VI (2008): 59-71.
- WESTPHALEN, Yolanda. “Nuevos asedios a ‘Los ojos de Judas’”, *Letras* 64.92 (1993): 282-295.

- WIESSE, Maria. "Abraham Valdelomar", *Hora del hombre* 49-50.V (1947). [Reproducido en *Valdelomar. Memoria y leyenda*. Prólogo, selección, bibliografía y notas de Jesús Cabel. Lima: San Marcos, 2003, 417-422.]
- XAMMAR, Luis Fabio. *Valdelomar: signo*. Lima: Ediciones Sphinx, 1940.
- ZAVAleta, Carlos Eduardo. "Algunos mitos de la narrativa peruana: testimonio personal I", *Cultura*, 10 de mayo, 1992, pp. 27-29.
- "La novela poética peruana en el siglo xx", *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 31 (1999): 63-94.
- ZUBIZARRETA, Armando. *Perfil y entraña de El Caballero Carmelo*. Lima: Editorial Universo, 1968.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Aguirre Morales, Augusto 155, 157, 177, 184
 Alomía Robles, Daniel 149, 150
Amauta 20, 177, 237
 Asociación Pro-Indígena 148, 153, 178, 271
Baladas peruanas 145
 Basadre, Jorge 15, 54, 92, 139, 166, 194
 Belaúnde, Víctor Andrés 21, 127, 232, 236-237
Belmonte, el trágico 23
 Billingham, Guillermo 25, 26, 27, 29, 102, 103, 104, 105, 107, 109, 118, 158, 159, 235
 Bustamante y Ballivián, Enrique 24, 26, 43, 72, 103, 146, 158, 159
 Coll, Pedro Emilio 44, 45
Colónida 16, 17, 24, 28, 34, 35, 36, 37, 38, 81, 97, 146, 146, 184, 190, 237, 273
Comentarios reales 145, 170, 177
 Cornejo Polar, Antonio 17, 24, 123, 124, 126, 147, 193
Cuentos malévolos 50
 D'Annunzio, Gabriele 24, 27, 28, 34, 59, 236
 Darío, Rubén 44, 45, 50, 62, 81, 85, 100, 114, 115
 Della Rocca Vergalo, Antonio Nicanor 146
 Eguren, José María 35, 159,
El Caballero Carmelo 21, 23, 24, 82, 83, 101, 156, 192, 193, 194, 195, 232, 258
El carácter de la literatura del Perú independiente 127, 128,
El Comercio 22, 89, 102, 232
 Freud, Sigmund 249, 248
 Gálvez, José 19, 43, 55, 151, 152, 187, 189, 190
 García Calderón, Francisco 87, 88, 127, 234, 235
 García Calderón, Ventura 19, 21-22, 24, 25, 35, 50, 87, 127, 186,
 Garcilaso de la Vega, Inca 135, 145, 154, 170, 173, 177, 179
 Generación del novecientos 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 73, 87, 127, 128, 144
 González Prada, Alfredo 21, 28, 34, 150
 González Prada, Manuel 15, 17, 20, 28, 55, 121, 124, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 153, 178, 268, 271, 274,
 Guerra del Pacífico 14, 15, 20, 55, 86, 126, 128, 130, 145, 147, 187, 228, 267,
Hacia el reino de los Sciris 177
 Haya de la Torre, Víctor Raúl 17, 18
 Hidalgo, Alberto 188, 193, 225, 236
La città morta 59
La justicia de Huayna Capac 177
La Mariscala 17, 21, 23, 41, 138, 139, 140, 144, 232
La piedra cansada 177
La Prensa 17, 22, 29, 32, 36, 102, 104, 105
Las voces múltiples 23
 Leguía, Augusto 15, 102, 121, 129
 López Albújar, Enrique 25, 251
 Lorreine, Jean 66, 67
Los heraldos negros 177
Los hijos del Sol 41, 144, 154, 155, 156, 158, 159, 162, 165, 166, 167, 174, 176, 219, 271
 Mariátegui, José Carlos 10, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 33, 39, 144, 166, 177, 183, 192, 237

- Martí, José 85, 90, 97, 98, 119
 Matto de Turner, Clorinda 142, 146
 Mayer, Dora 148
 More, Federico 21, 23, 35, 123
 Nervo, Amado 44, 45, 119
 Palais Concert 22, 32, 73, 74, 78, 181, 251
 Palma, Clemente 44, 50, 66, 83, 102, 167, 193, 233, 259, 264
 Palma, Ricardo 55, 126, 130, 133, 134, 136, 145, 146, 185, 186, 194, 267
Panoplia lírica 188, 225, 236
 Piérola, Nicolás de 15, 25, 71, 106, 110
 Poe, Edgar Allan 13, 49, 66, 67, 259
 Rama, Ángel 14, 19, 174
 Reforma Universitaria 13, 18, 21
 Riva-Agüero, José de la 16, 17, 18, 20, 21, 35, 88, 124, 127, 128, 129, 151, 152, 159, 185, 186, 189
 Rodenbach, Georges 58, 59
 Rodó, José Enrique 85, 86, 87, 88, 90, 98
 Romero, José Luis 13, 57, 70, 77
 S. Zulen, Pedro 148
 Sánchez, Luis Alberto 11, 17, 18, 20, 21, 24, 28, 32, 33, 34, 50, 59, 83, 86, 102, 104, 139, 142, 144, 157, 183, 193
 Santos Chocano, José 24, 146, 251
Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, 11, 17
Una Lima que se va 43, 55
 Valcárcel, Luis E. 17
 Vallejo, César 10, 16, 18, 22, 36, 37, 50, 74, 177, 193
 Vienrich, Adolfo 146