

Mónica Bernabé\*

## ⇒ Dandismo y rebeldía en el Perú: el caso de Abraham Valdelomar

**Resumen:** Abraham Valdelomar fue un “hombre nómada, versátil, inquieto como su tiempo” apunta Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Nuestro interés reside, precisamente, en considerar ese nomadismo como una modalidad constituyente en la construcción de su imagen. Narrador, ensayista, periodista, poeta, caudillo político, apóstol del nacionalismo, novio fiel, homosexual, opiómano, hijo amantísimo, decadente, primitivo, Valdelomar es también el que inaugura la profesión de escritor en el Perú. Fue el primero que logró vivir de lo que escribía y de las conferencias que dictaba.

Su nomadismo, esto es, las sucesivas transfiguraciones de su persona resistiendo a los esquemas establecidos, es la clave que nos permite leer en su obra los conflictos que desatan las tensiones entre artificio y autenticidad, entre presentación y representación, entre simulación y verdad. En este marco estudiamos con especial atención sus cuentos criollistas, sus crónicas periodísticas, su epistolario y los discursos y conferencias ofrecidos en ocasión de sus viajes patrióticos al interior del Perú.

Y vivirá mi alma en las futuras  
sintiendo las saetas de nuevas desventuras,  
en una larga, triste, cruel peregrinación [...]

Abraham Valdelomar, “Ha vivido mi alma”

### 1. Introducción

La crítica de sus contemporáneos no pudo ubicarlo dentro de sus grillas clasificatorias. Aún hoy, la relación entre su obra y la figuración de su persona provoca incomodidad. Valdelomar fue un “hombre nómada, versátil, inquieto como su tiempo” dice Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1988: 259), apuntando de lleno al problema. Precisamente desde el momento en que su “nomadismo” se constituye como modalidad en la construcción de su imagen, Valdelomar se vuel-

---

\* Mónica Bernabé es profesora e investigadora de Literatura Iberoamericana del siglo XX en la Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Su campo de investigación es la literatura peruana. Ha publicado numerosos artículos en revistas y libros. Actualmente prepara un volumen antológico de crónicas latinoamericanas contemporáneas.

ve un “caso”. Narrador, ensayista, periodista, poeta, caudillo político, apóstol del nacionalismo, novio fiel, homosexual, opiómano, hijo amantísimo, decadente, primitivo, el multifacético Valdelomar es también el que inaugura la profesión de escritor en el Perú. Fue el primero que logró vivir de lo que escribía y de las conferencias que dictaba.

Vivió en carne propia, más que ninguno, la contradicción rubendariana: si bien no fue un poeta para las multitudes, supo que indefectiblemente tenía que ir hacia ellas. En una sociedad jerárquica y aristocratizante, como era la limeña a principios del siglo XX, y donde la consagración de un escritor dependía de sus vinculaciones con el poder político e intelectual dominante, Abraham Valdelomar, de origen humilde y provinciano, decidió realizar la hazaña de procurarse un público sólo en base de su talento. Pero antes que un público lector, Valdelomar encontró un público espectador en la medida en que para ser leído, primero necesitó ser visto. De ahí que la pose constituyera su “difícil arte predilecto” (1988: II, 418).

Luis Alberto Sánchez, el crítico que con más esmero se ocupó de la vida y la obra de Abraham Valdelomar, optó por desdoblarlo. De este modo, primero recorta una máscara de escritor frívolo, ingenuo, profesor de dandismo, personaje dannunziano para ver y oír, autor de una literatura decorativa que es leída como mero ejercicio de imitación cosmopolita. Luego, detrás de la máscara, emerge el otro, el verdadero, que se encuentra a sí mismo cuando su escritura logra dar con una veta criollista y melancólica. Valdelomar se vuelve auténtico desde el momento en que recuerda su infancia y practica un franciscanismo literario de dulce ingenuidad, en definitiva, un arte sencillo.

Desde esta lógica binaria, Valdelomar, el dandi, es el autor de *Belmonte, el trágico*, ensayo pseudo-filosófico donde concibe una teoría estética a base del ritmo del toreo; autor, también, de *La ciudad de los tísicos (La correspondencia de Abel Rosell)* y *La ciudad muerta. Por qué no me casé con Francinette*, que son relatos que reúnen todos los tópicos de la novela modernista: mujeres fatales, vidas de artistas, ambientes de misterio, olores evanescentes, cuerpos moribundos. Valdelomar *poseur* escribió, además, una gran cantidad de poemas exotistas y decadentes y crónicas sociales mundanas y satíricas. Mientras que el otro Valdelomar, el verdadero, el central, se hace digno de ingresar al canon de la literatura nacional cuando escribe *El caballero Carmelo* y todas las páginas, en prosa o en verso, que se refieren a su provincia natal, a su familia y a su infancia. En este sentido, revisten especial interés las cartas que Valdelomar escribió a su madre desde Europa. Allí es donde los críticos logran leer su “ser íntimo”. Otro dato importante en su vida, y que lo vuelve a reconciliar con la nacionalidad, es el fabuloso emprendimiento de las giras artísticas. Éstas consistían en viajes a lomo de mula, que duraban entre seis y ocho meses internándose por los lugares más insólitos e inhóspitos de la sierra peruana y que ocuparon los últimos años de su vida. El hecho de que Valdelomar muriera en un accidente en el curso de uno de sus “viajes patrióticos” —así los denominaba el autor— acentuó su valoración como escritor nacional.

La crítica literaria, preocupada por disminuir o borrar el costado revulsivo de su dandismo, juzga este aspecto de su obra como artificioso, insustancial y de evasión. Concluir que Valdelomar no es un decadente frívolo sino que juega a serlo, permitió operar una suerte de alivio cultural.<sup>1</sup> Nuestro análisis intentará desarticular la tesis dualista que

<sup>1</sup> Una vez más, esta vez ante el “caso” Valdelomar, podemos repetir con Sylvia Molloy (1994) que la pose decadentista despierta escasa simpatía.

opera la reducción de la obra de Abraham Valdelomar en polaridades antagónicas, para poder recuperarlo en su “nomadismo”, esto es, en las sucesivas transfiguraciones de su persona resistiendo a los esquemas establecidos. Leída desde los conflictos que desatan las tensiones entre “artificio” y “autenticidad”, entre “presentación” y “representación”, entre “simulación” y “verdad”, la obra de Valdelomar abre un espacio inédito para la literatura peruana y latinoamericana.

## 2. Estrategias de la presentación

### 2.1. *La política como refugio*

Por él, pues, se ponen de manifiesto los mediocres en todo su liliputismo; por él hallan espacio las alas grandes.

César Vallejo, “Comentarios sobre la obra de Abraham Valdelomar”

Publicar y ejercer la profesión de escritor fuera de las reglas establecidas por la tradición de la “ciudad letrada” limeña se presentaba en 1911 como una tarea, al menos, incierta. Sólo los hombres del poder ejercían como hombres de letras. Escribir y publicar libros era una actividad relacionada al dinero o a la posición social. De ahí que reivindicar los fueros del arte, con el tono algo anacrónico del modernismo finisecular, y ejercitarse en el “difícil arte” de la pose, se constituya como un acto de rebeldía inédito en el marco de la literatura del Perú.<sup>2</sup>

Como aprendiz de dandi, Valdelomar a los veintidós años, apasionado por la literatura decadente y el costado bizarro de las cosas, decide golpear a la mediocridad limeña con la sorpresa y la ambigüedad de sus posiciones. Renunciar a los puntos fijos, camuflarse para despistar, es la forma que eligió para luchar contra el tedio y el aburrimiento de la “República Aristocrática”<sup>3</sup> peruana. Decidido a crear los espacios inexistentes para el ejercicio profesional de la escritura, en la primera década del siglo XX, emprende una aventura singular. De ahí que, en el término de dos años (1910 y 1912) despliegue, con sorprendente pasión, actividades que a primera vista parecen incompatibles: por un lado, se presenta como un escritor decadente y por el otro, desarrolla una fervorosa actividad

<sup>2</sup> El dandismo de Valdelomar es asimilable a lo que Hans Hinterhäuser (1972) caracteriza como “dandismo clásico” y cuyos representantes más acabados son Baudelaire y Barbey d’Aureville, artistas marginados rebeldes e intransigentes. Contra el delirio de progreso, contra la aparición del hombre masa y la *bourgeoisie épanouie* de la época, en la Europa finisecular emerge la figura del dandi que procura hacer de su persona una obra de arte. El vivir para la Belleza, ideal del dandi, es el último destello del heroísmo en las sociedades decadentes.

<sup>3</sup> “República Aristocrática” es la forma con la cual Basadre (1968) designó el período que va de 1895 a 1919, recuperando el sentido que Montesquieu otorga a la misma, esto es, una república en la que sus ciudadanos no son todos iguales. A partir de 1895 y con el gobierno de Nicolás de Piérola se consolida el neo-colonialismo en el Perú a partir del entroncamiento de la burguesía nativa y las fracciones feudales con el capital imperialista, quedando pendiente el problema de la democratización de la sociedad.

política como agitador y militante del populismo billinghursta que promovió la democratización de la sociedad a partir de 1912.

*La ciudad de los tísicos* (*La correspondencia de Abel Rosell*) (1911) y *La ciudad muerta. Por qué no me casé con Francinette* (1911) son típicas novelas de artista que proponen una deriva a través de una sinfonía de perfumes, una estética de las manos y unas ruinas misteriosas. En la historia de Abel Rosell se elabora una exquisita filosofía de la tisis y un estudio de sus consecuencias: la neurastenia y la locura genial. Ambas novelas describen ciudades góticas pobladas de personajes huysmanianos de una sensibilidad exasperada y trabajados por el misterio y la pasión. Hechizado por el arte decadente, Valdelomar, cuando aún no había salido del Perú, se extasiaba relatando viajes imaginarios plagados de referencias literarias provenientes de Pierre Loti, Paul Bourget, Oscar Wilde, Gabriele d'Annunzio y Barbey d'Aurevilly. *La ciudad de los tísicos* y *La ciudad muerta* incluyen un selectivo itinerario por los museos europeos y un minucioso mosaico de citas del simbolismo y el decadentismo finisecular. Uno de sus héroes, el joven artista Alphonsin, había vivido una época en París donde asistía a las lecciones de arte del Louvre:

De allí pasó a Londres con los gérmenes de su tisis y sus teorías que, junto al Támesis se desarrollaron a un tiempo, de manera que a una nueva fiebre correspondía una nueva idea artística [...] Primero fue simbolista. Stéfano Mallarmé, Paul Verlaine, Rodin, La Gándara y Boldini, le enseñaron a ver las cosas de un “más allá” que, al principio, no veían sus ojos mortales (Valdelomar 1988: I, 292).

A su vez, Valdelomar, que parecía tener ojos sólo para el arte, decide arrojararse de lleno a la vida de acción durante la campaña electoral de 1912 que llevará a Guillermo Billinghurst a la presidencia de la República. ¿Desdoblamiento de la personalidad? ¿Actitudes contradictorias? ¿Cómo entender la coexistencia de experiencias difíciles de conciliar? En las cartas que en esas circunstancias escribe a su amigo Enrique Bustamante y Ballivián da cuenta del modo singular en que se aproxima a las contiendas políticas de su tiempo. En la carta del 9 de mayo de 1912 sólo parece desear un retiro aristocrático para leer y escribir a gusto:

Crea Ud. que le envidio desde lo más profundo de mi alma, ese rincón olvidado, donde hay periódicos pero no periodistas, ni literatos, ni geniales de espíritus ni petulantes necios, vanos y empedernidos. 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 (1988: II, 620; el subrayado es mío).

Valdelomar deberá elegir entre la Universidad y la política para disputar un espacio dentro de los mecanismos consagratorios. La carrera universitaria fue particularmente esquivada para Valdelomar<sup>4</sup>, quien mantuvo durante toda su vida una suerte de atracción y

<sup>4</sup> Entre los años 1905 y 1913 Valdelomar se matriculó cinco veces en la Facultad de Letras de San Marcos. En ese término sólo logra aprobar un curso, el de Moral. Sus notas son pésimas. Lo notable es que en Literatura moderna, sobre una escala de 10, en 1905 obtiene 01. En 1911 mejora, lo califican con 03. Valdelomar acuñó el adjetivo de “universitario” como sinónimo de atrasado y estúpido.

repulsión hacia las aulas sanmarquinas. Su atractivo se reduce a la posibilidad de alzarse como personaje político, desde el momento en que los líderes estudiantiles reformistas lo invitan como conferenciante del Centro Universitario y Valdelomar mismo se autopromueve –en reiteradas ocasiones– “representante” de la juventud peruana. La opción política le será más favorable. A sólo dos meses de la carta en donde señala a la política como “el último refugio” frente a la mediocridad del medio, le escribe nuevamente a su amigo sobre las experiencias vividas a raíz de su participación en el terreno de la violencia electoral, pero en un tono que más que al del político latinoamericano se aproxima al del héroe de novela romántica:

Por primera vez he vivido una verdadera vida de agitación y de grandes sensaciones. He sido orador en las grandes multitudes, luchador en los pequeños combates [...] confidente de los políticos y azuzador de malas gentes [...] (1988: II, 623).

La participación en las luchas políticas a partir de 1912 le resultará doblemente productiva. En primer lugar, porque la actividad electoral le permitió tomar contacto con el “pueblo”. La experiencia es un dato a tener en cuenta para poder evaluar los modos en que, posteriormente, Valdelomar ingresa al canon de la literatura nacional peruana. En este sentido, es necesario considerar que desde el momento en que “el pueblo” entra a formar parte como referencia en sus relatos, la crítica vislumbra al “otro”, al “verdadero” Valdelomar, el que se oculta detrás de la “artificiosidad” y de los circunstanciales disfraces. Cuando sus relatos abandonan el paisaje decadente que decora la “ciudad de los tísicos” y “la ciudad muerta” e ingresa al más reconocible de la aldea encantada<sup>5</sup>, Valdelomar es habilitado, o se habilita, como escritor nacional. El paisaje del pueblo natal que configura en *El caballero Carmelo* es la clave que explica su triunfo en la ciudad letrada. La remota aldea de San Andrés, poblada por los sencillos pescadores y esforzados cargadores del puerto de Pisco, viene a dar con el matiz necesario para operar la tranquilizadora homogeneización de la diferencia cultural y posibilita la conversión del dandi trasgresor en el escritor de cuentos sencillos y leyendas “de provincia”. La “verdad” que reside en lo “propio” finalmente parecía imponerse sobre el “artificio” europeizante.

Sin embargo, allí donde la crítica descubre la presencia de los elementos necesarios para la construcción de un imaginario de lo nacional bajo los signos de la sencillez de lo popular –bien lejos del amaneramiento decadentista– surgen las marcas de la diferencia. En los modos de inscripción de la palabra “pueblo” en la escritura de Valdelomar, se mide la proximidad entre el poeta decadente y el narrador criollista: entre ambos se instala la figura emblemática del agitador político.

La carta a su amigo Bustamante y Ballivián, en donde narra los episodios vividos durante la aventura populista en 1912, debe ser ingresada al cuerpo de su obra literaria como una de sus páginas más logradas. Allí el “pueblo” emerge como un conjunto de cuerpos amorfos y deformes, multitud de ojos amenazantes que miran directo, de frente. A esa masa incontrolable el artista deberá hablarle, apelando al poder de la palabra capaz de subyugar y adormecer, cautivar y cultivar:

<sup>5</sup> “La aldea encantada” era el título bajo el cual Valdelomar pensaba publicar su primer libro de cuentos de Pisco. Cf. “Correspondencia”, en Valdelomar (1988: II, 678).

Le he dicho que no vivía sino para el arte, pero mi tendencia a ver las cosas con los ojos del espíritu, me ha llevado a apuntar impresiones de esta campaña política, impresiones que tienen un carácter de narración personal de todas las grandes cosas que he visto y de todas las grandes sensaciones que he tenido. Una imborrable, magna, digna de un gran poema trágico fue la que tuve el 25. Voy a contarle a la ligera un bello cuadro trágico, doloroso, sangriento, brutal. Qué sensación terrible, querido amigo. Otro hombre no habrá visto, y si ha visto, no habrá sentido con la fuerza que yo, en momento semejante. El pueblo de Lima estaba en el segundo día del paro general. Era este día lleno de presagios y de temores para todos. Un pueblo de treinta mil hombres que recorrían las calles gritando, destruyendo. Un pueblo familiar, indignado, y que aun siendo nuestro en su totalidad, nos infundía ese respeto que infunden las grandes masas cuando están resueltas a obrar por cuenta propia. El segundo día del paro, el pueblo, no teniendo masas que destruir, se fue a cazar soplones. Era una cacería humana [...] (1988: II, 624).

Es notable el modo en que ante la imagen brutal del pueblo como masa uniforme se alza la figura de escritor sensible, diferente a los demás por ver las cosas “con los ojos del espíritu”. El contacto entre la “sensibilidad” del poeta y la “ferocidad” del pueblo permite tender puentes con la “otra zona” de su escritura que, a primera vista, parece ajena a los compromisos nacionales de Valdelomar. En la otra zona, la decadente, también están presentes las cuestiones referidas a una política de la seducción de las multitudes y la figura del orador. Bastará leer otras cartas, esta vez, las cartas fabuladas entre el narrador de *La ciudad de los tísicos* y su confidente, el exquisito Abel Rosell:

El orador –imagínese a Danton– tiene que dominar a las masas. Imagínelo usted, excitado, fogoso, desmelenado y gritando furiosamente. Para convencer, tiene que levantar los brazos, enseñar los puños, congestionarse el rostro, sudar. Y todavía, al final de un frío día del brumario, marcha a la guillotina, una prueba más de que no ha convencido (1988: I, 309).

Danton, con su cuerpo imponente y desbordado, remite a una de las formas en que suele presentarse el dandi. Semejante al orador, al mimo, al conversador, dice D’Aurevilly, el dandi habla al cuerpo mediante el cuerpo. ¿Acaso la tragedia de Danton, su cuerpo gesticulante, su sacrificio no recuerda el destino al que deberá enfrentarse todo rebelde que pretenda predicar con la palabra? ¿No es en la oratoria donde el cuerpo y la palabra se aproximan al punto de tornarse una? ¿Qué está primero, el cuerpo o la palabra? El agitador y el dandi deben asumir posiciones similares cuando se trata de seducir, de cautivar a los que miran y no comprenden. En sus respectivas *performances* es posible distinguir una modalidad de individualización. Provocar y atraer la mirada de los otros son caminos que señalan un destino de rebeldía y resistencia. Política y dandismo encuentran en la oratoria el punto de máxima confluencia: la política de la pose y la pose del político. Hay una línea de pasaje entre las cartas del decadente y las cartas del joven militante que permiten operar una contigüidad de las estrategias de la “presentación”.

En la misma carta en que relata a Bustamente y Ballivián su experiencia como agitador de las multitudes amenazantes, Valdelomar argumenta sobre los “usos” que hará de su *performance* política:

He pasado de la secretaría del Comité Ejecutivo, cuya labor fue momentánea y transitoria, a la secretaría personal del señor Billinghamurst; este puesto significó para mí un triunfo definitivo, y crea Enrique que si por algo me alegro de esta victoria, es porque creo que podré hacer a

favor de ustedes, mis verdaderos amigos, este gran favor: sacarlos de Lima. Demás me parece decirle que yo acompañaré en su gobierno a don Guillermo unos meses, pero que mi intención es irme a Europa a continuar mis estudios literarios y artísticos (1988: II, 627-628).

La práctica del dandismo provocador y de la política de agitación se vuelven “salidas” para huir de la mediocridad del medio. La apuesta rinde sus frutos: por su “presentación” junto a Guillermo Billinghurst, el nuevo gobierno lo nombra empleado de la legación de su país en Roma. La política sirvió, entre otras cosas, para salir de Lima y poder realizar la anhelada experiencia europea. Valdelomar viaja a Europa en “representación” de la nación peruana, con planes de estudiar Derecho y ser discípulo del famoso Ferri. Pero la aventura europea de Valdelomar duró sólo un año. Un golpe militar terminó con el gobierno de Billinghurst y con el empleo del poeta en la legación romana.

## 2.2. *Los ojos de Judas*

Decíamos que Luis Alberto Sánchez aporta a la emergencia de la figura de Valdelomar como “escritor nacional” a partir del desdoblamiento de su persona. Dice Sánchez que el viaje europeo permitió la aparición de “su otro yo, el que florecía en sus cuentos lugareños” (1987: 78). En definitiva, a partir de la teoría de la doble personalidad, le es posible concluir que detrás de la fatuidad existía desde siempre un Valdelomar más “auténtico”, simple, provinciano y criollista. El desdoblamiento, que fabula dos personalidades —una de artificio y otra verdadera— permitió que Valdelomar sea dispensado de sus poses, sus gestos bizarros, sus imposturas siempre juzgadas como superficiales y pasajeras. “El caballero Carmelo” y sus cuentos lugareños revelarían que detrás del exhibicionista que jugaba al opiómano, al pederasta, al decadente había otro escritor, el que valía, el sencillo y primitivo, el apóstol del nacionalismo. La fábula de dos Valdelomar funcionó —y funciona— en la medida que permite desechar su costado ambiguo, considerado incongruente en la construcción de una pedagogía de lo nacional.

Lejos de los desdoblamientos, interesa indagar cómo funcionan las estrategias de “presentación” en los relatos criollistas que reúne *El caballero Carmelo* cuando, ensayando una escritura “con sabor peruano”, Valdelomar logra, finalmente, ampliar su público lector. En este sentido, nos preguntaremos por las modalidades de la “representación” de la provincia ante la centralidad limeña. No es un dato menor el hecho de que el cuento “El caballero Carmelo” ganara el concurso organizado por el diario *La Nación* y que Valdelomar entendiera el triunfo como su ingreso definitivo al territorio amurallado de la ciudad letrada limeña.

Narrados desde la mirada de un niño, cuentos como “El caballero Carmelo”, “Los ojos de Judas” o “El vuelo de los cóndores” recuperan episodios pertenecientes a la Arcadia infantil del puerto de Pisco. El recuerdo del anecdotario del pueblo coincide con la ficcionalización de la “sencillez provinciana”. El tono pueril e ingenuo del niño protagonista contribuye en el proceso de “naturalización” que intenta la escritura de Valdelomar. Estos cuentos operan desde una tópica que procede a registrar las marcas que dejan las tensiones entre “adentro” y “afuera”, entre lo “familiar” y lo “extraño” desde la pequeñez y transparencia de la aldea primitiva. En primer lugar, en el imaginario “adentro” que describe lo “familiar” acontecen las escenas del hogar: la ceremonia de reparto

de los alimentos en la mesa familiar, la evocación de los hermanos ausentes, las tristezas de la madre, la rigidez del padre, el cumplimiento con los ritos de la tradición, el franciscanismo en la relación con los animales y la naturaleza, permiten señalar la emergencia de lo entrañable, de lo íntimo.<sup>6</sup>

El relato se instala en un tiempo abstracto, despojado de tensiones, alejado e idealizado. Sin luchas políticas, sin hechos históricos concretos, sin contrastes entre diferentes sectores sociales, los funcionarios gubernamentales junto con los humildes pescadores y marineros habitan en proximidad y armonía. Mientras los primeros dirigen la actividad comercial y aduanera del puerto de Pisco, las ocupaciones de los segundos enfatizan el modo artesanal de subsistencia de los habitantes de la aldea. La dimensión mítica elimina la contingencia tanto en el ámbito del hogar como en el de la aldea, al mismo tiempo que suprime la separación entre el ámbito de lo privado y el de lo público. Podríamos decir que la pequeña aldea es una ampliación del humilde hogar. Surge nítida y fortalecida la figuración del habitante de provincia basada en su proximidad entrañable con la naturaleza y como reservorio de valores nobles y prestigiosos, equidistante tanto de “los hombres gordos que manchan el paisaje”<sup>7</sup> como del rancio aristocratismo de la oligarquía excluyente.

En “Los ojos de Judas” el narrador que recuerda el mundo de su niñez procede, con obsesiva preocupación, a la delimitación de territorios, al trazado de fronteras intimidantes. El mar es el borde por excelencia, la frontera irrecusable que divide el adentro y el afuera. A la orilla del mar, del lado de adentro, se sitúa el mundo reconocible como propio. El lugar es, a un mismo tiempo, el punto en donde la línea del horizonte se muestra inusualmente extraña, impropia: el pueblo se encuentra rodeado por barcos de origen desconocido, “buques perdidos” en un “mundo de sombras” entre “columnas de polvo monstruosas”, paisaje de “extraños tonos”, con “rugidores animales extraños” como los “tritones” que, desde su mismo nombre, señalan fabulosas resonancias mitológicas. La “mansísima aldea” está cercada por la imagen tenebrosa del mar que la rodea y que marca, con énfasis, la dócil humildad del adentro y la intimidante provocación del afuera.

Por la sinuosa línea que abruptamente separa la familiaridad de la aldea y la monstruosidad del mar, un niño deambula y se inventa una historia: “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”.<sup>8</sup> Siguiendo las ondulaciones

<sup>6</sup> El relato de la vida familiar contenido en los cuentos reunidos en *El caballero Carmelo* puede considerarse como punto de inflexión en la ficcionalización del ámbito propio y nacional. Es notable cómo estos tópicos trasvasan a la poética vallejana, donde las escenas del hogar retornarán con variaciones en cada uno de sus libros de poemas. En Vallejo, la imaginería familiar que diseñan los cuentos criollos de Valdelomar es recuperada de diferentes maneras: como nostálgica evocación en “Las canciones del hogar” de *Los heraldos negros* y de modo fragmentario y caótico en *Trilce* y los *Poemas póstumos*.

<sup>7</sup> Al comenzar 1917, un periodista de *Balnearios*, aprovechando que Valdelomar había trasladado su residencia al Barranco, le formuló una serie de preguntas. En la oportunidad, Valdelomar concluyó el reportaje del siguiente modo: “Son las seis. Vámonos de aquí. Yo no quiero estar aquí. Esto me aburre. Ya comienzan a llegar hombres gordos. Me manchan el paisaje. Déjeme solo. Al crepúsculo prefiero estar solo [...]” (cit. en Sánchez 1987: 250).

<sup>8</sup> Esta cita y las siguientes provienen de “Los ojos de Judas” en Valdelomar (1988: I, 397-410).



de la costa, un niño solitario, a los nueve años, inicia el trayecto por “el camino sinuoso de la vida”. En la playa descubre múltiples líneas de fuga: desde su punto de observación, “en medio de la curva” descubre y mide espacios. Entre desierto y mar, entre aldea y aldea no hay punto fijo. Todo el territorio se vuelve puerto desde el cual se podrá partir. La línea indeterminada y confusa lo conduce hacia el encuentro de un personaje enigmático: “la señora blanca”. Vagabunda y solitaria como el niño, la mujer traza en el ámbito de la aldea un punto de diferenciación. Sin hijo, sin esposo, sin hogar, la mujer es una señal que emite lo desconocido. La mujer blanca, desprovista de nombre, se confunde con otra historia, la de la “esposa delatora” y el “hijo robado” de la conversación de sus padres que, de modo fragmentario, el niño había escuchado mientras dormía. El “hijo robado” y la “esposa delatora” son las fábulas que se esconden en las frases sueltas que retiene el niño semidormido.

En el espacio cerrado que dibuja la armonía del conjunto, lo impropio, es decir, aquello que resulta extraño a la ley consuetudinaria, proviene menos del afuera que del interior mismo del pueblo. En la imagen de Judas se simboliza el tema de la traición por delación. El traidor, que siempre es un miembro intrínseco del grupo, reviste un carácter ambiguo. Ocupa un lugar en la indeterminación: adentro y afuera al mismo tiempo. Como contrapartida a la traición y la delación, se impone la vigilancia y el control de los miembros de la sociedad pastoral que propone el cuento. El castigo a la traición y al alejamiento de la normativa se impondrá de manera implacable: Judas deberá ser quemado en la noche del sábado, la “señora blanca” morirá ahogada.

El tema del traidor se asocia al del alejamiento extremo, al abandono del amor y del hogar, más aún, el traidor recuerda a la oveja descarriada. En el marco de las narrativas nacionales, el traidor se vuelve un personaje esencial. La infamia de sus actos lo convierten en uno de los tipos execrados de la fantasmagoría popular. En definitiva, el traidor es el que amenaza de adentro, por eso asume una de las formas de la ambivalencia entre lo familiar y lo siniestro.

El cuento de Valdelomar, problematizando el terreno de la representación, nos arroja a una instancia de reversión y de revisión de un topos imaginario. La traición, desde el momento que otorga visibilidad, se vuelve una modalidad de individuación, una forma de huida de la masa indistinta. El movimiento de alejamiento que implica toda traición esconde un modo de deserción del mundo establecido y de las significaciones dominantes. La traición constituye, en definitiva, uno de los modos de la “presentación”. En Borges, por ejemplo, el tema del traidor está entrañablemente unido al tema del héroe. En la literatura también se juega algo del orden de la traición. Escribir, a veces, supone traicionar: traicionar la literatura oficial, traicionar los mandatos paternos, traicionarse a uno mismo.

El mar restituye al seno de la comunidad el cuerpo inerte y destrozado de la mujer. Su cadáver retorna como herida abierta para demandar el debido proceso de su reconocimiento. El cuerpo, como un punto extraño e irreconocible en la inmensidad del mar, vuelve lentamente en espera de identificación. Identificar, registrar y clasificar son tareas aduaneras, es decir, de vigilancia de los flujos en la línea de frontera. La mujer blanca, sin nombre, sin marido, sin hijos, que deambulaba por el terreno impreciso y borroso de la costa, se alza como una de las formas de lo inclasificable. Su cuerpo se roza con lo monstruoso cuando ocupa el territorio confuso que señala los límites entre el adentro (madre-esposa-hogar-aldea-nación) y el afuera (delatora-desconocida-playa-mar-extran-

jero). El niño, la mujer, el traidor son los personajes que transitan de un lado y del otro señalando las líneas de fuga que borran las rígidas marcas de las identidades colectivas. En el seno del pueblo anidan las diferencias. En su interior es posible que un sujeto se escinda para dar lugar a lo otro. La figura del traidor se confunde con la figura del escritor: la infidelidad a su tradición le abre la posibilidad de enriquecerla. El traidor, como el escritor, expande las fronteras, posibilita las mezclas, permite el contacto con lo otro y enriquece la tradición porque la amplía.

### 3. Hombres célebres llegan a Lima

#### 3.1. *El arte de posar*

Valdelomar, superficial y profundo, simulador y auténtico, encuentra, al regreso de su estancia europea, definitivamente asentado su temperamento de *poseur*. Si bien no logró el título de abogado con el que ilusionó a su madre, regresa de Europa con la firme decisión de ejercer la profesión de escritor, que en el caso peruano significaba inaugurar un espacio inexistente. Nadie en el Perú, hasta Abraham Valdelomar, había vivido de lo que escribía, es más, nadie lo había intentado en un ambiente en el cual escribir o publicar era cuestión de dinero o de posición.<sup>9</sup>

De ahí que posar, y gritar a los cuatro vientos que él es el mejor, menos que una moda o un gesto de imitación, para Valdelomar constituya una cuestión vital. Empolvase el rostro y firmar con el seudónimo del “Conde de Lemos” son actos de “presentación” que alcanzan un valor fundante. En la desmesura del gesto puede leerse no sólo un deseo de parecer lo que no se es (la carencia de un origen aristocrático o de distinciones heredadas de familia y de rango), sino que en el desparpajo, así como en lo atildado de la figuración, se anula la ley de la tradición letrada. En el registro valdelomariano, ser blanco, adinerado, aristócrata en el mundo del arte no significaba nada si se carecía de talento. La simulación en Valdelomar tiene un registro político en tanto que desafío. La blancura la simula el maquillaje así como el seudónimo simula un origen noble. Pero el talento es aquello que no se puede simular. Esa fue la carta que magistralmente jugó Valdelomar a su favor.

Hay dos momentos reveladores sobre el carácter que asume la pose en Abraham Valdelomar: su entrevista con el argentino José Ingenieros y su encuentro con el mexicano José Vasconcelos. Los cruces entre escritores coincidentes en el gusto por la fabulación

<sup>9</sup> En la crónica “Con el Conde de Lemos”, publicada en *La Reforma* (Trujillo) el 18 de enero de 1918, Vallejo escribía del siguiente modo sobre su paseo con Valdelomar por las calles de Lima:

En el paseo Colón, al bajar de nuevo, hay curiosos que nos atisban y cuchichean.

El Conde se lleva olímpicamente sus enormes quevedos a sus ojeras, que recientes “cuidados pequeños” subieron de tono. Y luego reanuda la charla:

—Vaya usted a ver como todo el mundo los admira. ¡Ah! ¡Esto es horrible!

Valdelomar al hablar así se refiere a los pseudo-literatos; a esos que por su dinero o posición se creen capacitados para hacer un soneto o publicar un libro. Acalorado y derramando piedad para estos en el desdén dannunciano de una pose trágica, me cuenta sus luchas con los prejuicios, con la obesidad del ambiente, con las vacías testas “consagradas” (Vallejo 1984: 101).

de personajes, pueden leerse como la marcación de las diferentes estrategias del dandismo en América Latina.

“Una hora con un hombre célebre”, así titula Valdelomar la entrevista a José Ingenieros que publica el 25 de noviembre de 1915 en el diario *La Crónica*. Más que una entrevista, Valdelomar dramatiza una justa entre dos que posan. Como era de esperar, el que relata vence. Valdelomar se burla de Ingenieros. En el cuerpo a cuerpo con una celebridad genial, Valdelomar mide y evalúa las relaciones entre talento y pose. Si bien el talento no puede simularse, Valdelomar parece reprocharle a Ingenieros la mala fe de su pose. Lee un desacuerdo entre su talento y su pose, entre cuerpo y escritura. Valdelomar le da una vuelta de tuerca al tema cuando sugiere que no basta con tener talento:

Su fisonomía incolora no revela ninguna inquietud; bajo su frente ancha y vulgar, no parece vivir ningún problema, en sus ojos no anida ninguna pregunta; es un hombre de una fisonomía lastimosamente incolora; si yo le hubiera encontrado en la calle sin que me le hubieran indicado, jamás habría creído que ese señor fuera un sabio. Parece cobrador de la luz eléctrica (1988: II, 417).

Probablemente Valdelomar había leído a Ingenieros. El modo de describirlo, el modo de “titearlo” delatan el conocimiento de las exhaustivas clasificaciones que el alienígena argentino había desarrollado sobre la simulación. Si para Ingenieros la pose traduce una impostura porque el que posa necesariamente miente, para Valdelomar lo que cuenta es lo inverso. No basta con ser talentoso, hay que posar para parecerlo. Se puede ser muy genio, pero si no se posa de tal, se corre el riesgo de ser confundido con un cobrador de la luz. Se corre el riesgo de parecer un mediocre. Eso fue lo que le pasó a Ingenieros cuando cayó bajo la mirada escrutadora y exigente de Abraham Valdelomar.

Ante todo José Ingenieros es un poseur un gran poseur, pero tiene una pose vulgar. No sabe hacer teatro. Habla gesticulando, se da importancia, sabe que se le admira, sabe que cada gran gesto, cada actitud, cada giro, van a ser consignados en el reportaje. Le han hecho tantos! Pero lo extraordinario de Ingenieros, lo que más me ha maravillado de él es que quien ha estudiado a los locos, a los anormales, a los bienaventurados; quien hiciera tan definitivo estudio de Sáenz Peña, quien como él ha penetrado en los más hondos misterios morbosos, sea un tipo definido en siquiatria. José Ingenieros es lo que los siquiátras llaman un inestable.

Científicamente Ingenieros es un caso. Esto no quiere decir que carezca de talento. Nietzsche era loco y Maupassant murió en un manicomio. José Ingenieros padece lo que podríamos llamar infantilismo persistente. Hace todo lo posible por convencernos de que es un genio despreocupado, de que vive en un mundo lejano, pero no pasa de ser, descontando su gran talento, un niño grande. Es blando, grasoso, sin músculos; se desvive por hacernos pose ignorando que yo puedo darle lecciones maestras de este mi difícil arte predilecto. No tiene la pose magnífica de D’Annunzio, ni la aristocracia de Rostand; tiene una pose llena de timideces. Toda la tarde estuvo dudando y por fin no se atrevió a decirme estas tres palabras:

–Soy un genio (1988: II, 418).

Estamos ante un ejemplo de los equívocos que surgen en el juego entre ser y parecer. El talento de Ingenieros está fuera de discusión. Sus libros, sus importantes aportes al estudio de la conducta humana son prueba suficiente para Valdelomar. El problema es que Ingenieros sólo es un hombre para ser tratado en los libros, no para cruzárselo por la calle.

Si bien la entrevista pone a circular todos los tópicos de la época –los hombres célebres, el talento, el saber médico, los avances científicos en el estudio de la psiquiatría, los simuladores, los locos, los anormales, los fronterizos– a Valdelomar sólo le interesa el estudio de los cuerpos, de su forma, de sus movimientos. Los modales, según D’Aurevilly, son la fusión de los movimientos espirituales con los corporales. La incongruencia de Ingenieros reside en que su talento desentona con los movimientos de su cuerpo. “Blando, grasoso, sin músculos”, el cuerpo desmiente al genio.

Lo que Valdelomar no dice, lo que silencia la entrevista es lo que dice Ingenieros en su libro sobre los simuladores, en especial del grupo en el que Ingenieros hubiera catalogado a Valdelomar, en el caso de haber descubierto que Valdelomar era un simulador. En *La simulación en la lucha por la vida*, se describe a los simuladores por temperamento, entre ellos a los simuladores congénitos que son los “hombres de carácter”, y en un apartado más específico aún, al tipo “refractario” que son los inadaptados e inadaptables a su ambiente. Entre ellos figuran el *poseur* y el *épatteur*, modalidades que Valdelomar practicaba religiosamente:

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

En su compleja psicología combinan elementos aparentemente heterogéneos. Hay algo de místico, de orgulloso, de esteta, de descortés, engarzado en el mosaico de la simulación. Ofrece este tipo dos ramificaciones compuestas con fisonomía propia, el *poseur* y el *épatteur*. El primero es un refractario combinado con un vanidoso y un esteta; el segundo resulta de la anastomosis del refractario con el exhibicionista y el paradojal (Ingenieros 1917: 154-155).

Valdelomar se resiste a ser capturado por la clasificación del científico. Se resiste porque la mirada del positivista difiere de su mirada de artista sobre lo social. Mucho más crítico, mucho más revulsivo, el artista es el sujeto inclasificable o que se resiste a ser catalogado dentro de las patologías que prolijamente estructuró el científico argentino. Para Valdelomar es impracticable el modo en que la simulación (un difícil arte) se desliza hacia la locura y el delito en la teoría del científico argentino al que le gustaba posar, pero lo hacía mal. En Ingenieros, la simulación se enjuicia como patología y como crimen (Molloy 1996b: 176).

La inutilidad de la clasificación está cifrada en el despiste del científico frente al artista. El arte escapa a los parámetros con que la ciencia pretende encapsularlo. La falla del científico demuestra que el arte es superior a la vida, que la simulación se confunde con la realidad, que ambas esferas son del orden de lo indeterminado. La cuestión lleva al límite a la teoría de la simulación y a la relación entre “verdad” y “simulación”. Valdelomar es tan buen simulador que pone en entredicho la oposición entre ser y parecer. ¿Qué pasa cuando una simulación es tan buena que se confunde con la verdad? Ocurre que cuando no se puede distinguir entre la verdad y la mentira, la teoría de la simulación queda refutada. Lo notable del caso es que a quien se le pasa por alto la simulación del peruano es a José Ingenieros, hombre célebre por haber penetrado más hondamente en los “misterios morbosos” de la simulación. La refutación a la teoría de Ingenieros bási-

camente apuntaría a demostrar que la cuestión no pasa por las relaciones entre ser y parecer, entre no ser y parecer, o entre ser y no parecer. Valdelomar se desentiende del afán clasificatorio de la ciencia. Él vive en el mundo del arte y su ámbito es siempre el de la simulación. El problema reside en la calidad de la simulación: hay buenos y malos simuladores como hay buenos y malos escritores. A través del ejercicio de su “difícil arte predilecto”, Valdelomar apuesta a la “corrección” en la práctica de la simulación. No sólo hay que saber mentir, sino que hay que mentir bien.

### 3.2. *Éxtasis y verdad*

Para vencer tu afán, ¿dónde la gracia?  
Y la Voz: ¿Quién se queja? ¿Quién me implora?  
Soy la hostia moderna, alba tranquila!  
—¿Dónde moras, oh, Reina?  
—en la Farmacia.

Abraham Valdelomar, “Angustia”

En medio de la revuelta que protagonizaron los jóvenes del Palais Concert<sup>10</sup>, José Vasconcelos llega a Lima expulsado de su país por las balas de Carranza. Desde los avatares de la Revolución Mexicana, la rebeldía de los jóvenes limeños que formaban el grupo *Colónida*, debe haber aparecido a los ojos de Vasconcelos como una humorada de niños traviesos a los que no merecía la pena prestar mucha atención. Sin embargo, una tormenta de orden privado llevó al épico Vasconcelos a recurrir a la ayuda de Valdelomar. Desavenencias sentimentales con su amante lo condujeron al “espíritu comprensivo” que intuyó en el peruano, con el fin de desahogarse. Para hacerlo olvidar, Valdelomar le ofreció una sesión de opio. En sus *Memorias*, Vasconcelos relata su “primera vez” con los alucinógenos. Describe con detalles minuciosos la destreza del peruano en el manejo de pipas, agujas, sustancia, cánulas; también da cuenta de la perfección con la que aspiraba. El desfile de visiones que el opio le había procurado parecen no condecir

<sup>10</sup> El “Palais Concert” fue una enorme confitería, inaugurada en 1913, donde se encontraban los *Colónidas* y posteriormente la bohemia de Lima hasta 1930, año en que quebró el establecimiento. El local contaba con dos salas para el público, más la confitería y el bar. Entre las dos salas, con paredes de espejos al estilo *art nouveau*, se levantaba una tarima donde actuaba una orquesta de señoritas que interpretaba vals vieneses y *lieder* germánicos a piano, cello, violín y contrabajo. Esparcidos en diversas mesas, a la hora del té, artistas y periodistas se entretenían en discusiones bizantinas y en escribir sus artículos para la prensa. Luis Alberto Sánchez dice que cuando Valdelomar “sorprendía alguna mirada sobre él 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). A su vez Mariátegui recuerda: “Una tarde, en el Palais Concert, Valdelomar me dijo: ‘Mariátegui, a la leve y fina libélula, motejan aquí de chupajeringa’. Yo tan decadente como él entonces, lo excité a reivindicar los nobles y ofendidos fueros de la libélula. Valdelomar pidió al mozo unas cuartillas. Y escribió sobre una mesa del café melifluamente rumoroso uno de sus ‘diálogos máximos’. Su humorismo era así, inocente, infantil, lírico [...]” (1988: 340).

con la “moral civilizadora” desde la cual escribe sus *Memorias*. El heroísmo de “escritor-estadista” que se empeña en exhibir Vasconcelos poco tiene que ver con la figura de artista que estaba empeñado en construir Valdelomar desde la filosofía del dandismo. “Esto del opio –le explicó Valdelomar al mexicano– es una parranda de la inteligencia, se aguza el ingenio. Ya ve usted: se altera la conversación con el fumar, y un poco más tarde... a ver, tú, que nos preparen un pollo con arroz y chopsuey y traigan más té [...]” (Vasconcelos 1993: 789).

En el fumadero de opio, la noche se vuelve interminable para Vasconcelos a causa de la conversación y de las visiones. Valdelomar obsequia doblemente a su ilustre huésped: por un lado, le ofrece experimentar con la “preciosa sustancia dorada, ambarina” (Vasconcelos 1993: 788) y por el otro, le concede el privilegio de la lectura de uno de sus inéditos. Con sus gestos confirma la pose, intensifica el efecto de la primera impresión. Vasconcelos dice que la sesión en el fumadero fue para él la corroboración de los comentarios y de las impresiones que tenía de Valdelomar: un pedante de afectada elegancia, un exhibicionista metódico, un snobista del opio, un engreído de su éxito. Pero atento al valor de su escritura, con la lectura del ensayo confirmó la excelencia de su prosa.

La escena del fumadero expone, nuevamente, sobre la relación entre “pose” y “verdad”. “Ya me había llegado la versión de que Valdelomar andaba en el snobismo del opio”, dice Vasconcelos (1993: 788). Ya se sabía de su snobismo por la pedertería exhibicionista del personaje. De la experiencia con el opio, Luis Alberto Sánchez dice que es una pose más, aunque no deja de advertir lo paradójico de la situación. Es una pose más, pero surgida en “un momento de profunda sinceridad” (1987: 241).

Salirse de sí y encontrarse a sí mismo. Más allá de la oposición adentro/afuera, el éxtasis puede procurar otro tipo de explicación al “nomadismo” valdelomariano. La cuestión del opio es un tema que está estrechamente ligado al “amoralismo” de la revuelta colonidista y de Abraham Valdelomar. La defensa del opio comienza en el número 2 de *Colónida* cuando el Dr. Roberto Badhan (1916), apoyándose en las experiencias de Baudelaire, De Quincey, Poe, Lorrain, refiere a las relaciones entre los tóxicos, la literatura y la vida. El doctor Badhan, con la voz autorizada de la ciencia, presta sus servicios al arte y –a su vez– el arte se pone al servicio de la impugnación de la moral. De los preceptos pseudo-científicos que el doctor Badham había desarrollado en el número 2 de la revista, los colónidos dedujeron un manifiesto publicado en el famoso editorial del número 4 de *Colónida*:

[...] es preciso gritar contra la cantina que aplebeya, contra el alcohol que degrada. El opio guarda nobles estímulos intelectuales, en el éter hay profundas agudezas de emoción y el cloretilo –que no empalidece, no, queridos apóstoles– prende en el alma vivezas y agilidades que el filisteo jamás sospechará [...] Y no os fatigéis: el opio nunca llegará hasta vuestros porcinos dominios. El opio es patrimonio de la raza más pensadora y eugénica de la tierra y no os gustaría jamás [...]

Aunque a vuelta de moralidades, existen, sagrados, el derecho al placer y la libertad de matarse.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> “Falsa Carátula”, en *Colónida* (1986) N° 4: 3.

Pura fanfarronada, dice Alfredo González Prada en 1940: “ninguno de nosotros llegó al suicidio y sólo unos pocos frecuentaban el yinquén” (1981a: 223).<sup>12</sup> Veinticuatro años después de la experiencia colonida, Alfredo González Prada intenta atenuar la virulencia colonidista: “Predicábamos pero no practicábamos” (*ibíd.*). De los ocho poetas que conformaban el grupo, cuatro fumaban, y los otros cuatro acompañaban. En el uso de los tóxicos, Alfredo González Prada encuentra el límite del amoralismo de *Colónida* y de su amigo Valdelomar. Algunos se drogaban, otros miraban. Los que más se drogaban, dice, eran Valdelomar y Mariátegui. En su relato de 1940, vuelve al pasado y ensaya una suerte de valoración moral. Más aún, el “vicio” de los tóxicos es la barrera, el escudo que usa para dejar afuera otros, entre ellos, el de la homosexualidad de Valdelomar. En este sentido, Alfredo González Prada también procede a establecer una “tranquilizadora” distancia entre afectación y homosexualidad:

Se dijo y se repite que Abraham era pederasta. No lo creo. Si lo hubiera sido, se habría vanagloriado de ello como Wilde [...] Bastaron ciertos “síntomas” externos en la manera y en la indumentaria de Valdelomar para que le fuera colgado el sambenito. Cierto: se bruñía las uñas al “polissoire”; se perfumaba; usaba la camisa de Byron; se paseaba por Mercaderes sin sombrero; se cubría los dedos de sortijas y en tono de soprano clamaba, con dengues, y contra “esos cholos”; pero todo aquello era afectación, pose, afán de réclame, dandismo. Deducir de esos signos el uranismo de un hombre es absurdo. Yo nunca vi maneras que revelaran al pederasta: al contrario. [...] Abraham era novio de Consuelo Silva Rodríguez [...] Ella rompió con él a principios de 1919. Tengo una larguísima carta de Consuelo contándome la historia de ese rompimiento. [...] Valdelomar se había dado perdidamente a la morfina en los últimos tiempos y a pesar de los cuidados de enfermera que la novia le prodigaba, no hubo manera de apartarlo de la hipodérmica (1981a: 230-231).

El “amoralismo” que practicaban los jóvenes que se movieron en el ámbito generado por *Colónida* y el Palais Concert fue lo que les permitió articular una ética: enarbolar “el derecho al placer” como divisa, no es un mero gesto desafiante, sino que en la instancia misma de su enunciación se atraviesan los bordes de aquello que no puede ser dicho.

### 3.3. La “insoportabilidad” de lo serio

En “una conversación que no tiene porqué no ser auténtica”, Abraham Valdelomar desgrana detalles sobre las características que presentará su nueva revista.<sup>13</sup> El tono que reportero y entrevistado deciden dar al diálogo es una señal y una clave para los futuros lectores de *Colónida*. Entre lo “auténtico” y lo “simulado”, entre lo “serio” y lo “joco-

<sup>12</sup> Alfredo González Prada se suicidó en junio de 1943 arrojándose desde el piso 23 del Hampshire House frente al Central Park de Nueva York.

<sup>13</sup> Me estoy refiriendo a la entrevista que Valdelomar otorga a Ascanio (seudónimo de Alfredo González Prada) para el diario *La Prensa* de Lima el viernes 7 de enero de 1916 con el fin de anunciar la próxima aparición del número 1 de *Colónida*. La entrevista aparece bajo el título “Colónida Revista de Valdelomar”, y en su acápite dice: “Una conversación que no tiene porqué no ser auténtica – Las expectativas de Colónida, revista ‘seria’ – La ‘insoportabilidad’ de lo serio – El espíritu de la revista – Primera vez que da el autor consejos a un amigo suyo” (González Prada 1981b).

so”, la revista promete ser algo inusual para el ambiente limeño. Una revista “quincenal de Literatura, Arte, Historia y Ciencias Sociales”, como pretendía ser *Colónida*, suponía un registro de seriedad que sus editores están decididos a evitar. Desde su mismo nacimiento, el proyecto prevé el fracaso: la “dignísima jerarquía” de su director “hará con ella lo que le venga en gana; se constituirá en censor ‘por sí ante sí’ de todos aquellos que le propongan una colaboración; perderá en el negocio; matará su ‘quimera’ al tercer número; pero se habrá dado el gusto supremo de realizar lo que hace tiempo medita y acaricia” (González Prada 1981b: 234).

El reportero acierta en su predicción sobre el director, ya que al cuarto número, Valdelomar renunciará a ejercer tan “dignísima jerarquía”. Pero la festiva charla entre reportero y entrevistado instala al proyecto editorial entre lo serio y lo cómico, entre lo auténtico y lo simulado, enfrentando –de manera despiadada– a las instituciones literarias propias de la ciudad letrada. Medio en broma, medio en serio, *Colónida* inicia la batalla contra lo que hasta el momento constituía la cultura oficial. Es cierto que en la experiencia de colónidos y colonidistas es posible avizorar múltiples debates.<sup>14</sup> Pero entre todos ellos, es preciso destacar que el debate del grupo que acaudilló Valdelomar apuntó directamente a la causa de la administración de justicia literaria, señalando, en especial, el ejercicio de la función de censor. Lo que *Colónida* viene a jaquear son los modos y los ámbitos en que se decidían las consagraciones literarias en el ámbito de la ciudad letrada limeña.

En el combate contra lo serio, el proyecto *Colónida* se manejaba con seriedad. *Colónida* “no es una buena revista, ni muy original, ni muy interesante, ni muy bien escrita” (Loayza 1990: 142). Sin embargo, en sus páginas y en las circunstancias del grupo de escritores del cual proviene, es posible avizorar las nuevas formas de construcción de lo público en el campo intelectual peruano de principios de siglo. Se trataba de luchar firmemente por la autonomía literaria y la emergencia de instancias específicas de selección y consagración. La cuestión va mucho más allá de una pugna entre grupos de diferente origen social o enfrentamientos partidarios, regionales o literarios. Se apuesta a la constitución de un espacio singular para la literatura vinculada no sólo a la aparición de lectores, sino también a una nueva forma de organización en estrecha relación al mercado como alternativa al patronato en la determinación de los sistemas de prestigio y difusión. La virulenta crítica que Federico More desata contra el libro *La literatura peruana* de Ventura García Calderón (curiosamente uno de sus capítulos es reproducido en el número 1 de *Colónida*) está centrada en la puesta en cuestión de la legitimidad del grupo de intelectuales que hasta el momento habían ejercido la justicia literaria:

Porque el señor García Calderón representa en París los intereses –intereses digo– de determinado grupo literario que hay en Lima, su palabra carece de imparcialidad. Y esto sería

<sup>14</sup> Dice Luis Loayza que “en *Colónida* se libran no una sino varias polémicas, que a veces se confunden entre sí: entre provincianos y limeños; entre quienes disponen del poder –social, político, económico– y tienen acceso a los medios de información, y quienes se sienten excluidos o postergados; entre el conformismo y el anticonformismo, entre la seriedad y la improvisación, según el punto de vista que se adopte” (Loayza 1990: 137-138). Resulta curioso cómo Loayza opone “improvisación” a “seriedad”, sin llegar a considerar que en el marco del proyecto *Colónida*, lo “serio” es sinónimo de “solemne” y viene siempre acompañado de la “burla” y de la “bufonada”, que, en el caso de Valdelomar, nunca serán “improvisadas”.



bastante, aunque el señor García Calderón tuviese talento. Y porque el señor García Calderón está enyugado por las conveniencias de su círculo, su palabra carece de libertad, y así, aunque su criterio quiera ser justo, su conveniencia le cohibe a serlo. Para ser juez hay que ser solitario y rebelde, y sin embargo, desdeñoso y humilde: no es concebible un juez a quien su gobierno emplea, un juez vinculado a mil ambiciones y a diez mil intereses. El champaña del Club Nacional y la Justicia literaria, el tango en el Casino de Chorrillos y la independencia moral para decir verdades, son cosas y hechos perfectamente incompatibles (More 1916: 34).

Solitario y rebelde es la figura del intelectual que propician los jóvenes de *Colónida* frente a la figura del intelectual que indistintamente cumplía funciones en el gobierno, dictaba clases en la universidad o se dedicaba al estudio erudito.

La cuestión lleva a preguntarse, en el nuevo ámbito que inaugura *Colónida*, por los efectos del humor y el dandismo en el ámbito de la práctica literaria. ¿Qué hay que hacer frente a un dandi? ¿Reírse o tomarlo en serio? “Valdelomar decía en broma casi todas las cosas que el público tomaba en serio”, sostiene Mariátegui (1988: 257). Morigera su provocación, la vuelve más inofensiva, la pueriliza. Y sigue: “Si los burgueses se hubiesen reído de él con sus ‘poses’ megalomaniacas, Valdelomar no hubiese insistido tanto en su uso” (*ibid.*). La carcajada, según Mariátegui, es un modo de contrarrestar la provocación del dandi. La risa es el antídoto. Pero, ¿acaso la gestualidad del dandi tiene por objeto hacer reír al burgués? Mariátegui, en su urgencia revolucionaria, invierte los papeles. Él conoce muy bien el juego, sabe de qué trata porque también lo jugó. Sólo que diez años después de las fabulosas noches del Palais Concert, cuando escribe sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, la provocación de Valdelomar y de los jóvenes de *Colónida* formaban parte de su “edad de piedra”, un pasado pre-marxista que era mejor olvidar. Mariátegui evalúa la experiencia colonidista desde el compromiso con la gestación de un marxismo revolucionario para el Perú y para América Latina, y por lo tanto, el juego de jóvenes revoltosos ya no encaja dentro de la praxis revolucionaria del marxista. El anarquismo estetizante de Valdelomar se vuelve ahora una “postura interina”, un “ademán provisorio” (255). El hombre nuevo y matinal que fabula Mariátegui no puede ser Valdelomar, su decadentismo se lo impide. Pero, aun así, apuesta a su permanencia a expensas de la risa. El anarquismo disociador del dandi es aceptable a fuerza de puerilidad. Desde la “seriedad” que impone la mirada del materialismo científico, Mariátegui ensaya con la candidez de una risa comprensiva. La revolución, en 1928, se presentaba como un destino inexorable, y Valdelomar formaba parte de un pasado que irremediablemente había que superar.

Los jóvenes de *Colónida* y del Palais Concert posando de irreverentes vienen a conformar una vanguardia singular: se enfrentan a un Estado conservador de letrados aristocráticos mediante la exhibición de un exotismo anacrónico. “Colonidistas” vs. “colonialistas”: descubridores de un mundo nuevo, fundan, con gesto aristocrático, una nueva nobleza, ya no de casta o de poder, sino de talento e inteligencia. En el fundamento de la pose colonidista se encuentra la ironía y el humor para propiciar una política de la risa como proyecto cultural para el Perú. La fatuidad, nos recuerda otra vez D’Aureville, merece ser tomada en serio.

Instalándose en el desinterés del arte propician su interés por reorganizar una literatura nacional desde coordenadas diferentes a las tradicionales. Pensada en términos de modernidad literaria, su rebeldía cosmopolita y exclusivista apunta a la constitución de un espacio literario para el Perú fuera del concepto según el cuál la literatura es uno de

los atributos del hombre público. De ahí que Valdelomar proclamara, triunfante, que “el Perú es Lima; Lima es el Jirón de la Unión; el Jirón de la Unión es el Palais Concert, luego el Perú es el Palais Concert” (Sánchez 1987: 171).

Una de las formas de su “amoralismo” está centrada en escribir fuera de la “moral” de lo nacional.<sup>15</sup> “Desperuanicemos el Perú” (1981a: 215) imagina Alfredo González Prada, que podría haber sido la posible consigna del grupo en oposición con lo que caracterizó la actividad literaria e intelectual peruana después de *Amauta*. Desde las páginas de la revista podemos decir que la “desperuanización” promovida a través de la provocativa mixtura de arte, erotismo y toxicomanía, atacaba directamente la detentación monopólica de los espacios de producción, circulación y consumo de los productos culturales en manos de una elite exclusivista, que se arrogaba el derecho de dictaminar qué pertenecía al ámbito de lo nacional, y cuál debía ser su carácter.

Lo cierto es que a partir del desenfado, de la ironía, desde el amoralismo, desde la frivolidad, desafiaron –abiertamente– los prejuicios sociales que eran la herencia del colonialismo aristocrático. Romper con las reglas de la institución literaria, en el marco de la revuelta *Colónida*, implica apuntar a la formación de nuevos lectores. Significa que un libro de poemas deje de estar condenado a ser “literatura para señoritas” para hacer entrar el erotismo al ámbito de la poesía. De este modo la impertinencia es fundamento constituyente del proyecto *Colónida*.<sup>16</sup> En este sentido, el movimiento *Colónida* puede entenderse como el cumplimiento cabal, veinte años después, de la demanda lanzada a los jóvenes por Manuel González Prada en el Teatro Olimpo en 1888 cuando denunciaba a los cortesanos, políticos y diplomáticos que legislaban en materia literaria: “Romparamos el pacto infame y tácito de hablar a media voz” (1976: 32).

#### 4. Los viajes patrióticos

En mayo de 1918 Abraham Valdelomar inicia un larguísimo y agotador viaje por el interior de su país que, cumplido en dos etapas, le ocupó los dos últimos años de su vida. La primera etapa de la gira, en dirección al norte, duró ocho meses: el poeta trashumante inició el periplo con una *performance* triunfal en Trujillo para luego internarse, a lomo de mula, en la sierra de La Libertad, hasta llegar a Cajamarca y luego reaparecer en Chi-

<sup>15</sup> En el poema “Nocturno” de Valdelomar se lee: “Pasa un borracho hinchado el rostro, / Echa hacia mí su aliento fétido, / Alza los brazos y gritando: / –¡Viva el Perú! –se cae al suelo” (1988: I, 42).

<sup>16</sup> Alfredo González Prada en 1940 recuerda la discusión que se generó en el seno del grupo cuando presentó tres poemas de su autoría de alto contenido erótico para el volumen colectivo *Las Voces Múltiples*:

Cuando Alberto Ulloa se enteró de que habrían de aparecer en el libro, manifestó que aquello era “inaceptable”, pues ofendería los ojos de nuestras futuras lectoras.

–No será posible poner un libro así en manos de nuestras hermanas –exclamaba con azoro. [...] Dejo a su fantasía imaginar lo que fueron los debates de aquel jurado literario donde cada uno expuso su punto de vista. Valdelomar concluyó planeando el problema en su verdadero terreno, resumiendo el debate en esta fórmula: ‘¿Pretenden ser *Las Voces Múltiples* un libro para señoritas?’.

Triunfamos los “eróticos” sobre los “castos”; los que pensábamos que el libro no debía ser un volumen más de la Biblioteca Rosa... (1981a: 222).

clayo. La segunda gira, que se inició en enero de 1919, se desarrolló entre la costa al sur de Lima y la sierra sur andina y finalizó con el día trágico de su muerte, el 3 de noviembre de 1919 en Ayacucho.

El viaje comprendía la visita a cada uno de las ciudades, pueblos y aldeas que aparecieran en el camino para la realización de un espectáculo singular. El poeta, con su vestimenta extravagante, sortijas en los dedos y sus quevedos con cintas bicolor, dictaba conferencias que eran acompañadas con “proyecciones luminosas” de obras célebres coleccionadas por él en Roma. Las conferencias eran dictadas en los lugares más disímiles e insólitos: tanto en heráldicas universidades –la de Arequipa, por ejemplo, lo contrató para que dictara ocho conferencias–, como en las pobríssimas barriadas de Piura, “cuyos únicos blasones podrían ser los picantes, la chicha y los tamales de cerdo” (Sánchez 1987: 329). Durante su largo peregrinaje, el poeta fue objeto de multitudinarios homenajes y banquetes; éstos podían ser muy formales –como el ofrecido por la flor y nata de la prestigiosa sociedad cajamarquina– o de lo más estrambóticos y escandalosos, como el ritual cumplido por los bohemios trujillanos acaudillados por Antenor Orrego cuando “coronaron” a Valdelomar en una legendaria orgía poética. El poeta, tendido en el suelo, pidió ser cubierto de rosas, entonces “uno a uno, sus báquicos compañeros desfilaron frente a él dejando caer puñados de pétalos fragantes... El Conde de Lemos quedó como sepultado bajo ellos” (Sánchez 1987: 321).

Los temas de las conferencias eran de los más variados y debían ajustarse a la índole del público, cuestión que Valdelomar sabía calibrar muy bien. “El sentimiento nacionalista”, “El verdadero patriotismo”, “La verdadera democracia”, “Obreros e intelectuales”, “Ideales de juventud”, “El espíritu sencillo”, “Nuestra poesía de hoy”, “El amor en la vida y en el arte”, “La función del artista”, “El sentido heroico de la poesía francesa”, son algunos de los títulos. Las cuestiones abordadas podían ir desde la alfarería precolumbina hasta las relaciones entre la Iglesia y el Estado; desde el arte de la caricatura hasta la danza y la novela; desde las corrientes políticas contemporáneas hasta el criollismo y el neocriollismo literario. Toda cuestión parecía apta para ser tratada por Valdelomar en teatros llenos de público, que pagaba puntualmente su entrada.

El conjunto de textos reunidos bajo el título de “Discursos y conferencias”<sup>17</sup> nos enfrenta a instancias de lecturas no habituales. ¿Cómo leer esos discursos y conferencias prescindiendo de las circunstancias y formas de su *performance*? ¿Cómo limitarse a la palabra escrita cuando el que profería esos discursos era precisamente un *poseur*?

En los viajes patrióticos de Valdelomar se juega, entre otras cosas, una forma inédita de poner en circulación una escritura. En la figura del escritor-viajero, el poeta se pone él mismo en circulación. Más allá de sus libros, y en un medio en el que el libro veía dificultada su circulación, inicia una modalidad de oferta de su trabajo que reside en ser visto y oído por un auditorio. Literatura para el ojo y el oído, la práctica literaria valdelomariana juega con formas y procedimientos aptos para someter lo escrito a las exigencias propias de su *performance* oral. Es la apoteosis de la relación entre cuerpo y literatura. Una actividad que inaugura una práctica inédita: la literatura llega a los lugares más recónditos fuera de las formas tradicionales del libro, se sustancia en un acto a través de

<sup>17</sup> Los discursos y conferencias de Valdelomar fueron recogidas y clasificadas por Estuardo Núñez en 1965 (Valdelomar 1988: II, 473-615).

la comunión entre un cuerpo que es soporte de un texto y que un auditorio deberá escuchar y ver. El caso Valdelomar desafía los presupuestos que construyen la historia literaria moderna. Desafía códigos de lectura, de circulación de los productos de la cultura letrada, desafía el gesto del escritor erudito. Móvil, advenedizo y muy moderno, desplaza a las prácticas de escritura y lectura de los gestos, espacios y costumbres habituales. A través de su “nomadismo”, un fragmento advenedizo de la ciudad letrada hace su irrupción en territorios que le son extraños.

En cada una de sus presentaciones, Valdelomar insistía en su carácter de representante de la juventud nacional. La introducción al “espectáculo” reiteraba, ritualmente, los trámites de la “representación”, insistiendo –machaconamente– sobre el carácter mediático de su voz. A través de su palabra hablaban otros, sus mandantes, que se confundían con un ideal utópico:

No me cansaré de repetir que en estas conferencias y en estas fiestas del espíritu, no se trata de mí ni se trata de una persona. No, señores. Nuestra labor es más vasta, es más armónica, es más impersonal. Mi nombre desaparece completamente en este grupo de nombres de los a los cuales represento. Recibid y escuchad mis palabras con el convencimiento de que no son mías. Yo hago sino traducir el mandato que me hacen los intelectuales y los ciudadanos honrados que quedaron más allá del mar y de la montaña andina. Yo no soy sino el medio, el hilo conductor del fluido patriótico de esas jóvenes almas que os envían un abrazo fraternal y cordial; no se trata de mí. Yo no represento una persona, en estas veladas, yo represento un ideal, una juventud, una primavera que renace, una aurora que asoma [...] (Valdelomar 1988: II, 518).

Su práctica discursiva impone un pasaje –una ida y vuelta– entre “representación” y “presentación”. En ese pasaje se juega la relación equívoca entre la pureza de un “ideal” (“la juventud del Perú”) y la materialidad corpórea del mensajero (el cuerpo “extraño” del dandi). El espectáculo de la conferencia se instala en la frontera entre una representación investida de un alcance “moral” –una pedagogía patriótica teñida del arielismo continentalista de la época– y el “amoralismo” de la presentación –el exhibicionismo decadente del representante de la juventud–. La mecánica desde la cual se articulan esas conferencias es compleja: una serie de emisores ausentes (“intelectuales y ciudadanos honrados que quedaron más allá de los mares y de la montaña andina”) envían un mensaje sagrado (en definitiva, la voz de la patria) en el marco de una serie de circunstancias que singularizan el acto ilocutivo. En este marco, el cuerpo del poeta y el precio de la conferencia son, lo que podríamos llamar, las circunstancias de la exhibición. A la vuelta de su primera gira, Valdelomar brinda un reportaje a *La Crónica* de Lima, en donde describe las circunstancias que rodeaban su espectáculo:

–¿Cuál fue el origen y el objeto de su viaje?

Fue esencialmente patriótico. Un grupo brillante aunque muy limitado de nuestra juventud intelectual, convocado por mí, acordó, en vista del desconcierto nacional en que vivimos, emprender una campaña nacionalista, completamente desinteresada, y fundar un periódico que fuera el órgano de la juventud nacional, para difundir en el país nuestras ideas, orientaciones, principios y programas en orden a la cultura cívica, artística y de progreso general de los pueblos del Perú, forma inicial de combatir, mientras no hayan otros elementos, el centralismo, el analfabetismo, la inercia colectiva [...]

–¿Con qué dinero hizo usted el viaje?

El conde de Lemos se pone la mano en el pecho y nos responde enfática y convencidamente:

Con éste; ésta es mi caja de fierro: el corazón! Salí a la buena ventura. Mi libro me había producido algunas libras y las utilicé para llegar hasta Trujillo. Después no necesité nada. Los públicos me han pagado con exceso el sacrificio económico.

—Luego, ¿usted ha cobrado sus conferencias?

Y muy caro por cierto. He cobrado yo los más altos precios que se hayan cobrado jamás en los teatros que he visitado. Al llegar a una ciudad daba primero una conferencia gratis a los niños de las escuelas; luego daba otra gratis a los obreros y a la gente del pueblo. Estas dos conferencias gratis me daban réclame para mis conferencias públicas, pagadas a precios muy altos y entonces tenía los teatros llenos.

Los personajes más ilustres del mundo dan conferencias sobre educación nacional y sobre cultura social y las cobran. El jefe del gabinete y del gobierno inglés ha dado conferencias pagadas y la infanta Isabel, hermana del rey de España dio conferencias pagadas en Buenos Aires. Yo cobro mis conferencias al público, porque ellas constituyen un espectáculo, y tengo el orgullo de decir que es el espectáculo de más alta cultura que hayan visto los públicos del Perú en los últimos años. Es necesario que yo lo diga ya que otros han enmudecido, y para presentarme al público tal como soy, es preciso que tenga la franqueza y el valor moral de declarar en público que bien vale la pena pagar algo por ver sobre un escenario al mejor escritor que tiene hoy día la juventud del Perú.

[...]

—¿Cuánto le habrá producido este viaje?

Calculo unos nueve mil soles<sup>18</sup> (Valdelomar 1988: II, 480-481).

Entre el desinterés en la causa por la patria y el producido de los nueve mil soles es posible reconocer la emergencia de la esfera literaria autónoma en el territorio peruano. Desde la figura de poeta aristócrata en que tanto insistía Valdelomar, el pago de una alta suma de dinero para verlo y escucharlo es la confirmación de su supremacía. Es un modo de reconocimiento de su diferencia. El público acude acicateado por la fama del personaje, más aún cuando la exhibición de las ambigüedades de sus conductas forma parte del espectáculo.<sup>19</sup> Gran cantidad de personas paga puntualmente para satisfacer su voyeurismo y también, por qué no, para sentirse en posesión de los bienes espirituales que el artista desplegará en el tiempo que dure la conferencia. El público no es artista, pero gracias al dinero puede comprar la ilusión de pertenecer a ese mundo diferente del arte. El dinero permite que los “hombres gordos” puedan poseer, también, un momento de sensibilidad artística.

Cuerpo y dinero tiñen la representación con una suerte de opacidad. En el hiato existente entre “representación” y “presentación”, la visibilidad del cuerpo del mensajero desentona con la referencia al ideal social y colectivo de la patria.<sup>20</sup> La disposición del

<sup>18</sup> Según Luis Alberto Sánchez, nueve mil soles en 1918 era una muy buena suma.

<sup>19</sup> En el reportaje de *La Crónica*, cuando Valdelomar es interrogado sobre los tropiezos encontrados en la gira, responde: “Muchos intelectuales de Chiclayo no leían mis libros, pero criticaban mis vestidos, mis sortijas, mi manera de ser tan liberal y tan amplia” (Valdelomar 1988: II, 487).

<sup>20</sup> Desde esta óptica, la oratoria valdelomariana es la antítesis de la de Manuel González Prada. Dado que Don Manuel era miope, tenía la voz muy baja y un ademán demasiado pudoroso, sus famosos discursos —el del teatro Politeama y el del teatro Olimpo— fueron recitados por terceros. González Prada sería una suerte de “grado cero” de la presentación.

cuerpo, la vestimenta, los gestos, pueden leerse como la inscripción material del esteticismo finisecular incongruente con el ideal pedagógico y formativo que el poeta propone vehicular. Valdelomar desentona en primer lugar con la figura de poeta nacional conocida y aceptada en el Perú, su figura de artista está bien lejos del modelo de “cantor civil” encarnada en la elocuencia de Chocano. Precisamente, el mensaje estético que Valdelomar viene a transmitir supone, implícitamente, el fin del chocanismo. En sus conferencias estéticas, el dandi presenta lo nuevo y señala a un nuevo maestro. Eguren es el hermano poeta que, recluso en la soledad del Barranco, había dado nacimiento a la poesía moderna en el Perú, más aún, “se había arriesgado a representar los misterios del lenguaje” (Valdelomar 1988: II, 593). Allí reside la grandeza de la justicia literaria ejercida por Valdelomar. Leyendo al público –que no comprendía– algunos poemas de Eguren, se deleitaba presentando el acontecimiento de su escritura: “Estos versos –decía– son el alerta del poeta a la humanidad despreocupada y a los inexpertos hombres que no han asomado a la ventana desde la cual se ven las desconcertantes maravillas que guarda el Príncipe de lo extraordinario en su alcoba de tinieblas” (594).

Valdelomar también se atreve a presentar un yo íntimo, su “cofre encantado”, práctica de la exhibición que, junto a los poemas de Eguren, se constituye en un espectáculo inédito en el Perú:

Nada poseo yo sobre el inmenso y redondo lomo de la tierra sino mi arte y mi libertad, mi músculo ágil y mi verbo sincero; esa es toda mi hacienda y mi botín en el rudo combate de la vida y eso vengo hoy a ponerlo a vuestros pies. Soy peregrino que marchó por todos los caminos de la vida llevando y acrecentando el cofre encantado de mi ideal y de mi arte. Vengo a abrir ese cofre ante vosotros y al abrirlo os digo: a vosotros os vengo a entregar mi espíritu. Os doy mi alma ¿qué más os puedo dar? A vosotros entrego mi arte. Por vosotros abro la tapa de mi cofre. Mirad en silencio todo lo que traigo desde lejanas tierras, como un mercader oriental. He aquí lindas joyas y piedras maravillosas. Hay perlas redondas como ojos de peces, diamantes con los mismos colores que el Iris, esmeraldas de color de esperanza, rubíes de sangre, ópalos de leyenda, estatuas, colores, paisajes, notas, mármoles... todo es para vosotros (Valdelomar 1988: II, 555-556).

El rebelde peregrino, como un mercader oriental, ofrece su palabra poética como un arte de encantamiento y, a la manera de un prestidigitador, apuesta al arrobamiento de sus espectadores. En su trayecto, Valdelomar cosechará aplausos, dinero y la diputación regional por Ica. En la apoteosis de su triunfo, sobrevendrá la muerte. El ritual fúnebre que desencadenó el traslado de su cuerpo desde la zona más intrincada de la sierra peruana, puede leerse, aunque irónicamente, como la continuidad de una “presentación” que no se detuvo con la muerte. La leyenda que se tejó en torno de su muerte –la de Valdelomar ahogado en una letrina– es una de las formas de la venganza. Es el modo en que “los hombres gordos que manchan el paisaje”, las “almas universitarias”, los “buenos burgueses con andar de ganso y panza de cerdo” se resarcían de las insolencias del rebelde. Aún después de la muerte, el cuerpo del dandi seguía incomodando.

## Bibliografía

Badhan, Roberto (1916): “Los tóxicos en la literatura y en la vida”. En: *Colónida*, N° 2, 1 de febrero, pp. 29-32.

- Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée (1948): *El dandysmo*. Madrid: Afrodísio Aguado.
- Basadre, Jorge (1968): *Historia de la República del Perú*. Lima: Editorial Universitaria.
- Bhabha, Homi K. (ed.) (1990): *Nation and Narration*. London/New York: Routledge.
- Borges, Jorge Luis (1974): *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Colónida (1981). Edición Facsimilar, prólogo de Luis Alberto Sánchez y una carta de Alfredo González Prada. Lima: Ediciones Copé.
- Chartier, Roger (1992): *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.
- Deustua, José/Rénique, José Luis (1984): *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú. 1897-1931*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas".
- González Prada, Alfredo (1981a): "Carta de Alfredo González Prada". En: *Colónida*. Edición Facsimilar, pp. 202-233.
- (1981b): "Colónida Revista de Valdelomar". En: *La Prensa* (Lima), 7 de enero de 1916. Reproducido en: *Colónida*. Edición Facsimilar, pp. 234-239.
- González Prada, Manuel (1976): *Páginas libres. Horas de lucha*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Hinterhäuser, Hans (1972): *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus.
- Ingenieros, José (1917): *La simulación en la lucha por la vida*. Buenos Aires: Rosso y Cía.
- Lauer, Mirko (1989): *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima: Mosca Azul.
- Loayza, Luis (1990): *Sobre el 900*. Lima: Hueso húmero ediciones.
- Mariátegui, José Carlos (1988): *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México, D. F.: Era.
- Mc Evoy, Carmen (1997): *La Utopía Republicana. Ideales y Realidades de la Formación de la Cultura Política Peruana (187-1919)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Fondo Editorial.
- Molloy, Sylvia (1994): "La política de la pose". En: Ludmer, Josefina (ed.): *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 128-138.
- (1996a): *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1996b): "Diagnósticos del fin del siglo". En: García Canclini, Néstor/González Stephan, Beatriz (eds.): *Cultura y tercer mundo*. Caracas: Nueva Sociedad, pp. 171-200.
- More, Federico (1916): "La hora undécima del señor don Ventura García Calderón". En: *Colónida*, N° 2, pp. 33-39.
- Panesi, Jorge (1993): "Borges nacionalista". En: *Revista Paradoxa* (Rosario), N° 7, pp. 16-37.
- Sánchez, Luis Alberto (1987): *Valdelomar o la belle époque*. Lima: Impropesa.
- Valdelomar, Abraham (1988): *Obras*. Tomo I y II. Edición y prólogo de Luis Alberto Sánchez. Lima: Ediciones Edubanco.
- Vallejo, César (1984): *Crónicas. Tomo I: 1915-1926*. México, D. F.: Universidad Autónoma de México.
- Vasconcelos, José (1993): *Memorias I. Ulises Criollo. La tormenta*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.