



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Las estrategias de la bohemia y el dandismo en la literatura peruana de principios de siglo XX

José Carlos Mariátegui,
Abraham Valdelomar y
José María Eguren

Autor:

Bernabé, Mónica

Tutor:

Zanetti, Susana

2004

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía y Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

1745
25 OCT 2004


Las ESTRATEGIAS DE LA BOHEMIA Y EL DANDISMO EN LA
LITERATURA PERUANA DE PRINCIPIOS DE SIGLO XX:
JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, ABRAHAM VALDELOMAR
Y JOSÉ MARÍA EGUREN

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Tesis Doctoral
De
Mónica Bernabé

Directora:
Prof. Susana Zanetti

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
2004

H. Aguiar rate 

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
Capítulo I: Bohemia y dandismo	21
1. Los bohemios	21
1.1. Los alcances del término	25
1.2. Bohemia y trabajo intelectual	28
1.3. Relaciones entre bohemia y literatura	35
2. El dandismo	41
2.1. La práctica dandy	46
2.2. Dandismo y literatura	50
3. Dandismo y bohemia: confluencias de Baudelaire	53
3.1. La aristocracia del anonimato	56
3.2. El artista autodidacto	58
3.3. El príncipe incógnito	61
4. Fin de siglo, decadencia y derivas latinoamericanas del archivo europeo	64
Capítulo II: La figura del raro	68
1. Buenos Aires, cosmópolis americana	68
2. La rebeldía del noventa	73
3. El raro	82
3.1. Entre el letrado y el <i>rastaquouère</i>	85
3.2. El club de amigos	91
3.3. La comunidad de aristos	96
3.3.1. La aristocracia del talento	99
3.4. Los peligros de la bohemia	104
4. Vida de artista y sujeto poético en Rubén Darío	120
5. El cuerpo del poeta	130
Capítulo III: La edad de piedra de José Carlos Mariátegui	136
1. Juan Croniqueur y José Carlos Mariátegui	136
1.1. El juego de los nombres	141
1.2. Revolución y decadencia	146
2. La función de la crónica modernista	152
2.1. Escribir en el diario	161
2.2. Escribir en el Palais Concert	169

3. La función de la carta	172
3.1. Las cartas del Conde o el breviario de la decadencia	175
3.2. Cartas a X o la vida cotidiana de un escritor decadente	182
3.2.1. Multitudes religiosas y devotas pecadoras	188
3.2.2. El circo agonal del artista	193
3.3. Cartas a Ruth o la dulce obligación de escribir	198
4. Literatura y revolución	212
Capítulo IV: El dandismo de Abraham Valdelomar	214
1. Introducción	214
2. Estrategias de presentación	
2.1. La política como refugio	217
2.2. La curiosidad sudamericana	224
2.3. Los ojos de Judas	229
3. Hombres célebres llegan a Lima	240
31. El arte de posar	241
3.1.1. José Ingenieros	242
3.1.2. José Vasconcelos	248
4. <i>Colónida</i> o la insoportabilidad de lo serio	255
5. Los viajes patrióticos	262
Capítulo V: José María Eguren o los territorios del exilio interior	272
1. Eguren y el modernismo en el Perú	272
2. El lugar de Eguren en el proceso de modernización literaria peruana	283
2.1. Eguren y <i>Colónida</i>	284
2.2. Eguren y <i>Amauta</i>	286
2.3. Eguren y los poetas de Lima en los años 30	293
3. Un pintor de la vida moderna en el Perú	302
4. Fotógrafo de lo mínimo	311
5. Figuración de la lejanía	320
5.1. El paisaje de la sala ambarina	325
5.2. La figura del artista funambulesco	337
Conclusiones generales	348
Anexo	356
Bibliografía	366

Introducción

¡Oh Campo intelectual de cordillera,
con religión, con campo y con patitos!

(César Vallejo, "Telúrica y magnética")

Por los caminos universales, ecuménicos
que tanto se nos reprochan, nos vamos
acercando cada vez más a nosotros
mismos.

(José Carlos Mariátegui, *Siete
ensayos de interpretación de la
realidad peruana*)

Complejos, en su sencillez, los versos de Vallejo funcionan como uno de los núcleos generadores de esta tesis. Escritos en su estancia europea en la década del treinta, advierten sobre las circunstancias peruanas del proceso de modernización, sobre la especificidad que en cada caso asume el fenómeno de separación de los campos de la actividad humana y proponen un emplazamiento topológico para la emergencia de una esfera intelectual en el campo peruano. Estos versos confirman, una vez más, el poder anticipatorio de la poesía, al menos, para el caso de la teoría literaria. O para decirlo en términos vallejianos, son una

demostración de la esencia horizontante del arte¹. "Telúrica y magnética" anuncia los derroteros andinos de la noción de campo intelectual. Si bien la noción, surgida en el ámbito teórico francés, está en estrecha relación con la literatura y las circunstancias europeas, será de utilidad a la hora de emprender nuestro ejercicio crítico, muchos años después de que el poeta escribiera estos versos. De este modo, los versos también dicen de la estrecha relación existente entre la palabra poética y la crítica literaria. Como campos colindantes y de fronteras abiertas, ambos territorios habilitan una modalidad del conocimiento tramado en las huellas que la historia imprime en la lengua.

Vallejo pronuncia dos veces la palabra "campo", y en la duplicación disemina su sentido. Si "campo intelectual" nos remite a un fenómeno de índole urbana vinculado a una modernidad propiciadora de una esfera específica para el desarrollo de las actividades intelectuales y literarias, por el otro, la "cordillera con religión, con campo y con patitos", figura los lazos y las tensiones imperantes en la relación entre ciudad y comunidad rural de presencia inagotable y prolífica en la literatura peruana. Lo rural, en este caso, proviene de la cordillera y adhiere, al campo intelectual, las notas andinas distintivas de una literatura.

Otro núcleo generador de inquietudes y de conocimientos lo encontramos en las palabras con que José Carlos Mariátegui cierra sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. En esas pocas palabras hallamos contenidas la problemática fundamental sobre la que giran los debates sobre la literatura peruana e hispanoamericana: la productiva y no menos conflictiva relación entre la

¹ "Salón de Otoño" en *Crónicas*. Tomo I: 1915-1926, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 139.

literatura europea y la literatura americana. O para decirlo en otros términos, ellas reivindican el carácter cosmopolita que tanto le han reprochado al modernismo y a las vanguardias los sectores que sólo veían en esos movimientos el costado imitativo y descastado de la literatura vernácula.

Pero tan importante como lo anterior, las palabras finales de Mariátegui son un ejemplo de ejercicio del pensamiento dialéctico. La paradoja encierra el movimiento de búsqueda que lo llevó a encontrar lo propio en los territorios de las literaturas extranjeras. De este modo, su pasión crítica perfilaba aquello que muchos años después Steiner señalará como el carácter extraterritorial de la literatura moderna.

Nuestro interés reside en argumentar sobre la importancia del momento cosmopolita en el proceso de modernización de la literatura peruana considerado en los términos de una estrategia de asimilación, es decir, como el desarrollo de habilidades en la capacidad de incorporación de lo ajeno para la construcción de lo propio. Se trata de incluir y explicar a lo marcadamente cosmopolita muchas veces relegado o desatendido en el diseño del territorio de la literatura nacional peruana. Nuestro objetivo consiste en implementar formas de leer el elemento foráneo y torcer el curso de una crítica literaria excesivamente marcada por un campo discursivo que sólo dio importancia al referente cordillera, es decir, al componente andino en un período intensamente marcado por lo urbano y el internacionalismo.

Esto nos lleva a considerar una variante, la peruana, dentro de un proceso continental de apropiación y de asimilación cultural, desestimando la lógica binaria que trabaja detrás del concepto de influencia cuando supone una relación jerárquica entre el original y la copia. Leídos desde esta perspectiva, los textos americanos

siempre aparecen como apagados ecos de las potentes voces emanadas desde las literaturas foráneas. Creemos que hay otra lógica, otra tradición de lectura para apreciar los movimientos de incorporación y apropiación de textos pertenecientes a las literaturas extranjeras que nos lleva a dirigir nuestra mirada hacia las trasmutaciones americanas del modelo europeo. De este modo, podemos pensar a la escritura hispanoamericana como una superficie incorporante y en constante tensión productiva evitando caer en el reduccionismo de la síntesis homogeneizadora de las diferencias. Son prácticas de escritura y de lectura crítica que privilegian el proceso transitivo que va de una palabra a otra, de un texto a otro. Movimiento de traslado, fuga y transfiguración que encuentra, en el período que recorta nuestro corpus peruano, un momento privilegiado.

Entre los años 1911 y 1922² la vida cultural y literaria peruana atraviesa por un momento singular en el proceso de su modernización. En ese breve lapso inicia su trabajo de escritura José Carlos Mariátegui y comienza su momento de formación estrechamente ligado al liderazgo de Abraham Valdelomar en el seno de la bohemia de *Colónida*. También en este período se inicia el reconocimiento, siempre marginal y secreto, del magisterio poético y artístico de José María Eguren, fundador de la poesía moderna en el Perú y en Hispanoamérica. El lapso elegido, las situaciones en la que se encuentran sus protagonistas y las circunstancias de producción de sus obras nos permiten emprender el análisis de la particular forma en que se gesta un campo literario en el marco de lo que Beatriz Sarlo denomina

² El recorte del periodo se realiza a partir de las fechas de publicación de dos obras fundamentales de la literatura peruana: *Simbólicas* de José María Eguren en 1911 y *Trilce* de César Vallejo en 1922.

una modernidad periférica³. Es decir, nos interesa estudiar las características que presenta la formación de un área social diferenciada para la producción literaria y artística peruana que –al igual que en el resto de los países hispanoamericanos- no contó con un sistema político democrático estable ni con un capitalismo desarrollado que permitiera la existencia de una industria editorial significativa y un público consumidor amplio⁴.

Aunque esté fuera de los alcances de nuestro trabajo, tal vez no sea ocioso señalar que éste es el período y el marco cultural y literario en el que desarrollan su aprendizaje dos poetas fundamentales para la literatura hispanoamericana: César Vallejo y Martín Adán. Precisamente, esta investigación tuvo su inicio a partir de la constatación de la precariedad y las limitaciones del campo desde el cual emergieron *Trilce* y *La casa de cartón*, paradójicamente, dos de las obras más importantes de la vanguardia hispanoamericana.

Estudiar las frágiles condiciones por las que atraviesa la formación de un campo intelectual, por muchas razones, diferencial del resto de América Latina y, señalar las peculiaridades que presenta su proceso de modernización peruano nos llevó, entre otras cosas, a atender a las imágenes que los escritores proyectaron de sí mismos y los modos en que emprendieron el ejercicio de la profesión de escritor. Con el objetivo de fundamentar nuestro estudio en el conocimiento de una dinámica que a nivel internacional venía desarrollándose a lo largo del siglo anterior, creemos

³ Cf. Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 -1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

⁴ Más allá de que nuestro objetivo consiste en enfocar un caso en particular, este fenómeno podría extenderse a muchas experiencias de formación de los campos literarios hispanoamericanos y en estrecha relación a la actividad desarrollada por escritores como Julián del Casal, Julio Herrera y Reissig, Manuel Gutiérrez Nájera, Asunción Silvia, para nombrar sólo los más destacados.

conveniente y necesario señalar algunas de las situaciones que rodearon la gestación de la modernidad literaria europea, en especial, la francesa, en tanto modelo paradigmático para América Latina. En el vasto panorama que la problemática planteada nos proporciona, elegimos y privilegiamos como punto de mira y focalización operativa las funciones que cumplieron la bohemia y el dandismo en el momento en que la literatura lucha por instaurar un mundo aparte, con sus propias reglas y sus héroes extravagantes. Lejos de funcionar como categorías abstractas o como tipos que proporciona la historia literaria, la bohemia y el dandismo son consideradas como prácticas sociales y artísticas que articulan las tensiones propias de la modernidad y la actividad exploratoria de los márgenes de la ciudad letrada. Esas prácticas nos permitieron indagar el modo en que fue diseñándose una suerte de institucionalidad para la literatura en los cafés, los cenáculos y las redacciones de periódicos y que, a principios del siglo XX, ofrecieron nuevos espacios para la articulación de instancias de autoridad, legitimación y arbitraje cultural.

Cuestiones historiográficas

Una crítica de los modos en que habitualmente se formula la historia de la literatura peruana deberá partir de la tesis para el bachillerato en Letras presentada en 1905 por el joven José de la Riva-Agüero a la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos bajo el título de *Carácter de la literatura del Perú independiente*. En su tesis, Riva-Agüero abona la teoría de la dependencia

hispanica, es decir, niega la autonomía de la literatura peruana en particular, y la hispanoamericana en general, considerándolas literaturas provinciales:

“La literatura peruana forma parte de la castellana. Esta es verdad inconclusa, desde que la lengua que hablamos y de que se sirven nuestros literatos es castellana. La literatura del Perú, a partir de la conquista, es literatura castellana provincial, ni más ni menos que la de las Islas Canarias o de Aragón o Murcia, por ejemplo, puesto que nada tiene que ver con la literatura, la dependencia o independencia política de la región donde se cultiva. La lengua es el único criterio...”⁵

La filiación hispanista de la tesis será el punto de partida del posterior derrotero de defensa y afirmación nacionalista que predomina en las historias y los análisis críticos de la literatura peruana hasta nuestros días. Esos análisis señalan insistentemente la paradoja que constituye para la historiografía de ese país el hecho que se haya iniciado su consideración a partir de su negación. Frente a la posición hispanista de Riva-Agüero, se agrupan una serie de intelectuales críticos que -más allá de sus diferencias- articularon las bases de la historiografía nacionalista del Perú, en especial, José Carlos Mariátegui en “El proceso de la literatura” de sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), Luis Alberto Sánchez en *La literatura peruana* (1928) y Jorge Basadre en sus *Equivocaciones* (1928).

La emergencia del indigenismo como corriente de pensamiento da inicio a la posición nacionalista de la crítica literaria durante los años veinte cuando comienza a reflexionarse sobre la particular situación de los países de la región andina y el carácter bilingüe de la mayoría de la población del Perú. La difusión de las manifestaciones culturales indígenas sumada al reclamo por la inclusión de vastos

⁵ José de la Riva-Agüero. *Estudios de literatura peruana. Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962, p. 261.

sectores de la población marginados de la vida social, cultural y política del país provocó una esmerada atención sobre el problema de la integración y unidad nacional. Estos planteamientos traman una compleja red de vinculaciones con la génesis del campo literario peruano, los inicios del ejercicio de la actividad de escritura como profesión y la valorización de la poesía como género predominante en la configuración de un sujeto literario moderno.

Es posible observar, en los debates literarios sobre la literatura peruana a lo largo del siglo XX, la insistencia por argumentar en sentido contrario a la tesis de José de la Riva-Agüero y –según señala Mirko Lauer- un afán crítico por seguir acumulando elementos para el expediente de lo nacional. En este sentido, 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 textual peruano. Según las circunstancias, los análisis formulan su recorrido textual desde dicotomías muchas veces ajenas a cuestiones propias de la especificidad de lo literario, generalmente sucedáneas de los debates políticos del momento. Los pares de oposición, tales como “hispanistas” / “indigenistas”, “cosmopolitas” / “nacionalistas”, “centralistas” / “regionalistas”, “peruanización” / “desperuanización”, son ejemplos de las variantes de articulación en la polémica.

A los fines de nuestro análisis, examinaremos las reflexiones de Antonio Cornejo Polar en *La formación de la tradición literaria en el Perú*⁶ y de Mirko Lauer en *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*⁷. Son dos

⁶ Lima, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP), 1989.

⁷ Lima, Mosca Azul Ediciones, 1989.

textos que, más allá de la simultaneidad en las fechas de aparición, presentan diferentes perspectivas en el análisis evaluativo de la historiografía peruana y abren caminos para la revisión crítica y la elaboración de hipótesis de trabajo.

Antonio Cornejo Polar parte de constatar la arbitrariedad que encierra la imagen de la literatura peruana como un único sistema integrado, ya que la pretendida uniformidad que articula el discurso historiográfico no puede dar cuenta de la existencia de varios sistemas con un muy alto grado de autonomía. Señala la diferencia entre la literatura culta y la literatura indígena, y la consecuente necesidad de pensar a partir de la categoría de pluralidad. Los motivos por lo que la historiografía peruana no ha trabajado esta problemática responden a la tendencia de tratar el proceso literario como una secuencia unilineal que le impide captar la coexistencia de sistemas literarios diferenciados, cada cual con su propia historia, y las simultaneidades contradictorias que caracterizarían a esa literatura:

Una de las maneras de enfrentar este déficit, que es en el fondo el que retarda y hasta impide el desarrollo del pensamiento latinoamericano, consiste en averiguar los modos como se han ido construyendo las tradiciones literarias en cada uno de nuestros países, aunque sea recortando el objeto dentro del marco de la literatura hegemónica. De cierta manera, este examen permite dar la razón de por qué –y cómo- nuestras literaturas nacionales son densas, plurales y heteróclitas.⁸

Examinando el conjunto de los estudios literarios peruanos, Antonio Cornejo Polar advierte dos tradiciones que son el producto de dos modos de leer el pasado y diseñar recorridos de lectura. Por un lado, la tradición criollo-hispánica, heredera de la colonia y del pensamiento hegemónico, nacida en la operación de interpretación histórica de Ricardo Palma y cuya continuación conservadora se encuentra en los

⁸ Antonio Cornejo Polar. *La formación de la tradición literaria en el Perú* Lima, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP), 1989, pp. 14 - 15.

escritos de José de la Riva-Agüero. Por el otro, una línea de tradición subordinada y de resistencia, que se inicia en la prédica indigenista de Manuel González Prada y presenta su punto de mayor virulencia y productividad en la tarea crítica de José Carlos Mariátegui. Según Cornejo Polar, la lucha entre estas dos tradiciones es también la discusión entre dos proyectos nacionales⁹.

Nos interesa destacar la insistencia de la pregunta por la relación entre literatura y proyecto nacional y la consecuente afirmación del fuerte rol pedagógico y legitimador de posiciones políticas que algunas veces se le ha hecho asumir a la literatura. En este sentido, para Antonio Cornejo Polar, la cuestión nacional no es un punto de partida, algo ya resuelto en el curso de la historia, sino que cumple una función formativa, una suerte de proyecto utópico que el crítico traslada, sin más, a las funciones que cumple la literatura. En este esquema, la literatura está fuertemente determinada por la tarea de aportar al proyecto nacional como síntesis superadora de las contradicciones entre un cosmopolitismo modernizador y una raíz vengativa de conformación indígena. De ahí que la literatura deba responder a demandas políticas provenientes de una doble solicitud: por un lado, asumir la modernidad internacional, por el otro, reafirmar el sentido nacional.

⁹ La identificación de Ricardo Palma con la tradición del hispanismo conservador había sido denunciada por Haya de la Torre y Mariátegui en los años veinte. En "El proceso de la literatura peruana" Mariátegui realiza una suerte de "rescate" de Palma poniendo énfasis en el carácter popular, irreverente y heterodoxo de las *Tradiciones*. Es curioso que después de medio siglo, Cornejo Polar siga atribuyéndole a Palma la ideología oligárquica de una parte de sus lectores. Cf. José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Era, 1988, pp. 218 – 225 y A. Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994, en especial, capítulo II: "Las suturas homogeneizadoras: Los discursos de la armonía imposible" pp. 91-158. Para una revisión de las lecturas de la historiografía nacionalista en relación a Palma, véase la edición coordinada por Julio Ortega y Flor María Rodríguez Arenas de las *Tradiciones* para la Colección Archivos, Madrid, 1996. En el capítulo III de esta tesis abordamos el procesamiento que José Carlos Mariátegui realiza de la tradición de Palma en la escritura de sus crónicas parlamentarias.

Ahora bien, desde este plano, si tomamos como ejemplo la obra poética de José María Eguren, fundador de la poesía moderna del Perú, constatamos que ella no encuentra su lugar o queda al margen del análisis de proyección nacionalista.

Dice Cornejo Polar:

Naturalmente, hubo escritores que escaparon, casi siempre a un costo muy alto, de esta atroz ambivalencia, sea renunciando a la modernidad (en 1928 López Albújar subtitula *Matalaché* como "novela retaguardista"), sea, al revés, desatendiéndose de intenciones y preocupaciones nacionalistas (dentro de una línea que podría comenzar con Eguren y tener su máxima representación en los poetas de "la otra margen").¹⁰

Podemos advertir en este punto, que el período de iniciación literaria de José Carlos Mariátegui y la revuelta bohemia de *Colónida* acaudillada por Abraham Valdelomar también quedan afuera de la consideración del crítico puesto que el costado decadente y exotista del movimiento no respondería a cuestiones de orden nacionalista¹¹. Instalando el problema de la literatura en el plano de la representación de la totalidad nacional, Cornejo Polar hace eje en las tensiones derivadas de las diferencias étnicas y lingüísticas dejando de lado —olvidando— las diferencias y tensiones específicas que la modernidad desata en el campo específicamente literario. Su ubicación de Eguren como fundador de la línea poética designada como "la otra margen" es ejemplo de las operaciones de marginación que, paradójicamente, realiza el análisis de la "totalidad contradictoria" de Cornejo¹².

¹⁰ *Op.cit.* p. 147.

¹¹ La exclusión de esta amplia zona de la escritura peruana también se realiza en el último libro de Antonio Cornejo Polar, en el que Eguren ocupa un lugar secundario y marginal. Cf. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andina*, id.

¹² El calificativo de Cornejo Polar hace referencia al título de la antología preparada por Mirko Lauer y Abelardo Oquendo, *Vuelta a la otra margen* (Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1970) que recoge poemas de César Moro, Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, Jorge Eduardo Eielson, y Leopoldo Chariarse. En la introducción a dicha antología se señala que los poetas

En el trasfondo de la perspectiva que sostiene la matriz que Antonio Comejo Polar enuncia como “totalidad contradictoria” se juega, aunque no aparece explicitado, un concepto de escritura excesivamente sobredeterminado por la hegemonía del poder letrado en tanto herencia de la situación colonial que Ángel Rama analizó bajo la denominación de ciudad letrada¹³. El concepto hace referencia a la estructura cultural y educativa colonial que subsistió durante todo el siglo XIX a pesar de la emancipación y de la instauración de la república. En este marco, la ciudad letrada se levantó como otra ciudad dentro de la ciudad, ciudad amurallada, agresiva y redentorista, desde donde se impartían las normas y las leyes con un accionar que se cumplió en el orden de los signos.

Sin embargo, y a los fines de apuntar una de las líneas de análisis que desarrollaremos en nuestro trabajo de tesis, es necesario señalar que no todas las prácticas escriturales ejercieron una función hegemónica y estatizante y que no siempre la letra funcionó como dispositivo disciplinario. También existieron letrados que, operando desde la escritura, gestaron un imaginario liberador y contra-hegemónico¹⁴. En este punto considero importante retomar las observaciones de Julio Ramos¹⁵ cuando señala que la categoría abstracta de “letrado” no toma en cuenta los diferentes campos discursivos presupuestos en cada una de las

reunidos son hitos significativos de una línea de fuerza que “mantiene unida a esa gran pieza de textilería del lenguaje que es nuestra poesía”. Precisamente, la antología está motivada por el escándalo del olvido, la falta de recitación y la imposibilidad el acceso de esas obras.

¹³ Ángel Rama. *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

¹⁴ Santiago Castro-Gómez en “Los vecindarios de *La ciudad letrada*. Variaciones filosóficas sobre un tema de Ángel Rama” [en Mabel Moraña, ed.: *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh, Serie *Críticas*, 1997, pp. 123-145] realiza una interesante revisión del concepto de ciudad letrada.

¹⁵ *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

operaciones de escritura e impide estudiar el potencial reflexivo de orden estético surgido de situaciones donde accionaron los artistas inconformes. En efecto, el sentimiento de exclusión y la necesidad de interpretarse como excluidos, permitió el reconocimiento de sujetos nuevos, en su mayoría pertenecientes a los sectores medios, que fueron excluidos del sistema a causa de su "otredad" (jóvenes, pobres, provincianos, mujeres, dandies, bohemios, rebeldes e intelectuales críticos). Para estos individuos las prácticas literarias funcionaron como un medio para observarse en su alteridad y elaborar políticas contra-hegemónicas de representación.

La ciudad letrada peruana funcionó, sin dejar de mostrar sus grietas¹⁶, hasta el período que el historiador Jorge Basadre denominó "República Aristocrática" (1895 – 1919) aunque, como veremos más adelante, en las primeras décadas del siglo XX, la estructura comienza a quebrarse a causa de la afirmación de los nuevos sectores medios, provocando un cambio significativo en la escena cultural. En el período que va de 1900 a 1930 se puede visualizar claramente el surgimiento de consumidores diferenciados en el ámbito cultural que iban más allá de los restrictivos círculos de la elite culta¹⁷.

En *Sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*, Mirko Lauer aborda la relación entre literatura y política -en especial, la emergencia de lo nacional como una idea-fuerza impulsora de múltiples textualidades- en

¹⁶ Como ya señalamos, la burla de Ricardo Palma –según José Carlos Mariátegui- "traduce malcontento zumbón del *demos* criollo". También manifestaron su disconformidad Clorinda Matto de Turner y Mercedes Caballero de Carbonera.

¹⁷ Para el análisis del cambio en la escena cultural y educativa en el Perú de principios de siglo XX resulta imprescindible *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú 1897 – 1931* de José Deustua y José Luis Rénique, Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, 1984.

consonancia con la aparición de nuevas formas de legitimización del trabajo del escritor y la constitución de un público proveniente de las capas medias. A su vez, constata el cambio que formula una figura como la de Abraham Valdelomar por ser el primero que interviene en el campo de la política desde su condición de escritor.

La formación de un público a principios de siglo XX es coincidente con la particular situación de retracción del sector oficial, erudito y letrado, agrupado en torno de la llamada generación del novecientos, cuyas figuras más destacadas son José de la Riva-Agüero, Víctor Andrés Belaúnde y los hermanos Francisco y Ventura García Calderón. La generación del novecientos, hispanista y civilista, en los primeros años del siglo no tiene grandes cosas que ofrecer al nuevo público. En este punto, Mirko Lauer señala el quiebre de la tradición literaria peruana y la apertura del proceso de su modernización a partir del espacio vacío que dejó el sector oficial:

Así, los escritores que coparon la época a partir de *Colónida* pueden ser vistos como un movimiento social de clase media recién instalada en lo urbano que buscó, y tarde en el día logró, imponer una determinada identidad nacional burguesa a costa de otra. En este sentido es un error la visión tradicional de la historia literaria local, que los concibe casi exclusivamente como una suma de individualidades, que sólo pueden disolverse en la coincidencia de los estilos, y que existen en una suerte de neutralidad frente a la sociedad que contribuyen a transformar. Es preciso verlos como un grupo profesional, y en esa medida también parte de uno social en formación.¹⁸

Desde el marco que inaugura esta perspectiva en los estudios literarios peruanos, nuestro trabajo de tesis analiza el proceso de gestación de un campo literario y su autonomía relativa a partir de las características propias de un medio social periférico y dependiente. El análisis de Mirko Lauer asume una importancia

¹⁸ *Op.cit.* pp. 28 – 29.

central puesto que aporta como novedad, entre otras cosas, el señalamiento de Valdelomar como eje de este proceso a causa de su empeño por salvar la distancia entre la modernidad y la provincia, además de su lucha por vivir exclusivamente de lo que escribía y de las conferencias que dictaba. El valor de esta lectura consiste en detectar -detrás de la extravagancia y la máscara aristocrática del personaje- las implicancias radicales de la situación generada por Valdelomar como escritor al desempeñar su labor fuera de la órbita del poder:

A Valdelomar lo preceden muchos escritores identificados con la provincia, pero es el primero en darle a este origen cultural una proyección nacional desde Lima. Su célebre frase que reduce el Perú a Lima, Lima al Jirón de la Unión, y éste al Palais Concert es evidentemente irónica, pero a la vez no deja de apuntar a la importancia que tuvo ganar el centro de la actividad cultural a partir de esos años.¹⁹

En esos años, jóvenes de provincia y de los márgenes de la ciudad pertenecientes a las capas medias de la población emprenden la tarea de poner sitio a la centralidad literaria limeña y a la intelectualidad del antiguo régimen letrado. En esta dirección, el análisis de Lauer enfatiza la transitoriedad de la oposición modernidad / provincia, entendiendo que es un momento del proceso y no su atributo permanente. La cuestión de lo nacional no es más que una estrategia conquistadora para los jóvenes aspirantes del espacio literario: se trataba de "trasladar lo portátil de la provincia al espacio central"²⁰. En su lectura del valor que tiene lo nacional y regional en estos años de gestación de un campo literario, Lauer destaca que el vehículo hacia la política del período no es lo nacional sino la propia sensibilidad de los artistas.

¹⁹ *Op.cit.* p. 32.

²⁰ *Op.cit.* p. 34.

Los escritores hacían antes que nada la política de su propia constitución como grupo social, optando por ideas y prácticas que definían la identidad de su subjetividad en la nueva circunstancia, coadyuvando a la expansión de la base material de su actividad.²¹

Si por un lado, y ya en los años 20, es de fundamental importancia la posición programática que asume el indigenismo en Mariátegui, Lauer no deja de preguntarse por lo motivos que llevan a los escritores a asumir el tema del indio. En este marco, lo indígena sería una forma más de presentación de los mismos literatos frente a la hostilidad limeña. Las capas medias, aún las limeñas, buscaron la sustitución de la actividad cultural tradicional por una modernidad articulada bajo la forma del indigenismo.

El período literario que corresponde al esteticismo decadentista se encuentra desdibujado en los análisis donde la delimitación de lo nacional se vuelve excluyente. Por eso nuestra investigación se ocupa de ese espacio vacío surgido entre el hispanismo y el indigenismo, entre la generación del novecientos y la de Amauta, con el fin de comprobar que en la segunda década del siglo XX acontece un cambio substancial en los modos de producción literaria en el Perú. Leyendo las obras de José María Eguren, Abraham Valdelomar y el joven Mariátegui visualizamos la configuración de una nueva situación para la escritura en concomitancia con la formación de un campo literario como instancia liberadora de su potencial específico.

De ahí que nuestro análisis tenga como punto de partida el examen de las figuras del dandy y el bohemio en la escena parisina de mediados de siglo XIX y la figuración del raro que Rubén Darío realiza inmerso en la bohemia porteña

²¹ *op.cit.* p.41.

finisecular. Estos recorridos nos ayudarán a estudiar la figura solitaria y excéntrica de Eguren así como la revuelta protagonizada por los jóvenes colónidas y -en especial- la aventura estetizante y cosmopolita protagonizada por Abraham Valdelomar y el joven Mariátegui. Estas experiencias no han sido tratadas en los marcos de una historia de la literatura diseñada desde una perspectiva donde la línea hegemónica sólo parece ser cuestionada -y cuestionable- por los reclamos políticos nacionalistas o regionalistas. Desde la pretensión totalizadora y representativa que se juega en la pedagogía de lo nacional, las experiencias poéticas radicales –como es el caso de Eguren- quedan confinadas en el territorio de lo incierto y de lo ambiguo, un lugar incómodo cuando se lee exclusivamente desde la moral del nacionalismo.

Leído desde las estrategias de apropiación, las derivas europeas de la bohemia y el dandismo -en especial su versión decadentista- son las que primeramente impactaron en el modernismo hispanoamericano. Sin embargo, la progresiva apropiación de esos modelos fue efectuada en los términos que caracterizan la asimilación americana: por un lado, la aritmia temporal que desbarata la cronología propia de la historiografía y, por el otro, la capacidad selectiva de los materiales que estuvo orientada por la razón instrumental. Como señala Ángel Rama, “cuando los modernistas asumieron con desparpajo democrático las máscaras europeas, dejaron que fluyera libremente una dicción americana, traduciendo en sus obras refinadas un imaginario americano”²².

Por otra parte, y a partir del examen de las crónicas de Rubén Darío, y para el caso peruano en la segunda década del siglo XX, de la escritura y las trayectorias

²² *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985, p. 169.

artísticas del joven Mariátegui, de Valdelomar y de Eguren, entendemos que el período en que tuvieron lugar esas prácticas y esas escrituras encuentran su prolongación en los movimientos de la vanguardia peruana. Si tal como lo ha formulado Octavio Paz, la modernidad literaria hispanoamericana puede describirse desde la intermitencia que impone la continuidad y la ruptura, para el caso de las vanguardias, esta formulación cobra una importancia fundamental. Mientras que lo primero que golpea a nuestra percepción son sus formas disruptivas que apuestan a borrar violentamente el pasado inmediato de un modernismo cristalizado en fórmulas codificadas y fácilmente reconocibles, pronto comprendemos su condición de palimpsesto. Cuando ahondamos la mirada, descubrimos los gérmenes modernistas que porta toda la vanguardia hispanoamericana²³. Lejos de ser meros epígonos del modernismo finisecular, como generalmente se los ha considerado, Juan Croniqueur, Abraham Valdelomar y José María Eguren se alzan como los genitores de la vanguardia en el Perú²⁴.

Este trabajo de investigación comenzó en 1996 con un estudio sobre el vanguardismo de César Vallejo donde trataba de dar cuenta de las formas en que la lengua poética vallejiense aportaba al entramado del imaginario nacional peruano. Fue leyendo a Vallejo y tratando de encontrar las causalidades profundas que

²³ Cf. Saúl Yurkievich. "Sobre la vanguardia literaria en América Latina" en *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984, pp. 7-28.

²⁴ En el entramado de la literatura hispanoamericana, la historiografía comúnmente reúne las prolongaciones del modernismo bajo el rótulo de "posmodernismo" incluyendo, en tal denominación, disímiles experiencias de escrituras con fin de establecer lazos entre diferentes autores, como por ejemplo, José María Eguren, Ramón López Velarde y Julio Herrera y Reissig, por mencionar sólo algunos nombres. Atendiendo a su extrema complejidad, creemos que cada caso merece ser tratado en el marco de sus respectivos campos literarios y desde las perspectivas que ellos arrojen, se podrán establecer las facetas que el fenómeno adquiere en el conjunto mayor de la literatura hispanoamericana.

articulan su pertenencia al ámbito de una literatura nacional que di con sus genitores. Indagando sobre líneas secretas, sospechando sobre fuentes ocultas, trabada, muchas veces, entre rastros perdidos, encontré en el "Diálogo de la primera sesión" del *Simposium sobre César Vallejo*, organizado por Juan Larrea en la Universidad de Córdoba, una primer imagen del "campo intelectual de cordillera"²⁵. En la transcripción de las actas de discusión de aquel día se deja oír el testimonio de los amigos de Vallejo entre el tumulto de voces de los demás delegados. Xavier Abril, Alcides Spelucín, Antenor Orrego recuperaron imágenes de un tiempo perdido frente a Juan Larrea, Saúl Yurkievich, Juan Carlos Ghiano, Guillermo de Torre. Juan Carlos Ghiano formula una pregunta inesperada, interroga por las lecturas de los jóvenes vanguardistas, por las continuidades dentro del Perú recordando el ejemplo de los martinfierristas que, como dijo Borges, estuvieron rehaciendo por años los borradores de *Lunario sentimental* de Lugones. En el coloquio improvisado, en la espontaneidad del testimonio oral, los delegados enlazaron productivas asociaciones entre las que repusieron sus lecturas entre 1916 y 1919, reactivaron la fuerza gravitante de las figuras de Valdelomar y Eguren, revelaron -en sordina y entre excusas- las experiencias de la bohemia y de los estupefacientes y reconstruyeron los itinerarios intelectuales de los jóvenes de provincia en peregrinaje hacia la capital.

Nuestro trabajo no intenta establecer líneas directas de influencias ni constituir causalidades evolutivas. Muy por el contrario, el intento reside en configurar las condiciones de posibilidad de la vanguardia peruana y dejar sin efecto

²⁵ En *Aula Vallejo*, n.º 2-3-4 (mayo 1963). Actas del Simposium sobre *César Vallejo, poeta trascendental de América*, pp. 104-122.

la idea de un "atraso" peruano en relación a la cronología hispanoamericana del modernismo. En todo caso, se trata de poder pensar en otras tramas, una en la que la combustión del modernismo con la vanguardia provocan el estallido de la lengua en el escándalo extraordinario de *Trilce*.

Capítulo I

Bohemia y dandismo

1. Los bohemios

Nuestro análisis se inicia en la consideración de las líneas trazadas por Pierre Bourdieu cuando describe las consecuencias que acarrea el desarrollo de la prensa a mediados del siglo XIX en Francia. Este hecho va acompañado por la expansión sin precedentes del mercado de bienes culturales y en estrecha relación a la emergencia de un nuevo sector social conformado por jóvenes sin fortuna, muchos de ellos provenientes de provincia, que sin medios financieros ni protecciones sociales arriban a los centros urbanos con la finalidad de probar suerte en la carrera de escritor. Numerosos jóvenes que aspiraban a vivir del arte inventan un arte de vivir que los lleva a conformar un grupo aparte, una suerte de sociedad dentro de la sociedad integrada por escritores y artistas, pintores y músicos. Inauguran un estilo de vida bajo el término de bohemia, que designará una serie de prácticas ajenas a la rutina burguesa. La invención de la vida de artista, signada por la fantasía, el humor, la disipación, la bebida, el amor y la pobreza también es una forma de reacción contra la existencia formal de los pintores y escritores oficiales¹.

El surgimiento de una sociedad dentro de la sociedad es un hecho que va más allá del ámbito literario. Señala una instancia compleja y de difícil aprehensión, producto del cruce entre el arte y la vida: al inventar y difundir la noción misma de bohemia, los escritores aportan, al hogar, el reconocimiento público de un nuevo

¹ Cf. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, editorial Anagrama, 1995.

sector social con sus valores, sus normas y sus mitos. Sus miembros conforman una gama muy amplia y variada de personajes y de estilos sobre el que teorizan y novelizan los escritores e intelectuales de la época, desde Henry Murger en *Escenas de la vida de bohemia* hasta Carlos Marx en *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, pasando, por dar un ejemplo emblemático, por Honoré de Balzac en su *Tratado de la vida elegante*. De ahí que la bohemia se vuelva una noción ambigua, fluctuando entre valoraciones negativas y positivas, al punto que su descripción debe ir acompañada, inexorablemente, de la historia de sus interpretaciones en la medida en que cada descripción opera una serie de inclusiones y exclusiones.

Así tenemos la bohemia romántica de la rue Doyenné y el Pequeño Cenáculo de Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Petrus Borel y Philotée O'Neddy²; la bohemia del café Momus, donde conviven Henry Murger, Felix Tournachon (que obtendrá la celebridad como fotógrafo bajo el nombre de Nadar), Jules Fleury (Champfleury) y Théodore de Banville³; la bohemia lumpen que fue el sostén de Luis Napoleón⁴; la "bohemia heroica" de Blanqui y los conspiradores profesionales⁵, para dar algunos ejemplos. Sin embargo, más allá del listado, de las variantes y de las fluctuaciones de los grupos, en un primer momento podemos considerar a la bohemia parisina del siglo XIX como un espacio de exploración de los márgenes de la nueva sociedad nacida a partir de la Revolución de 1789, cuando se abre el gran interrogante sobre las relaciones entre el arte y la vida, al mismo tiempo que se

² Cf. Paul Bénichou. *La coronación del escritor. 1750 – 1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual la Francia moderna*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

³ Cf. Jerrold Seigel. *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise 1830 – 1930*. Paris, Gallimard, 1991.

⁴ Carlos Marx. *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*. Buenos Aires, Antco, 1973

⁵ Cf. Walter Benjamin. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus-Alfaguara, 1998.

trazan líneas de comunicación entre política y literatura. En su pretensión de fundar un mundo aparte, formando cenáculos y círculos de confraternidad, la bohemia artística se vincula con la bohemia política puesto que ambas comparten posiciones de rebeldía y desprecio frente a la sociedad burguesa, en especial, la que emerge por la expansión del Segundo Imperio y la aparición de los nuevos ricos sin cultura dispuestos a hacerse valer por el poder del dinero y su visión refractaria al arte y a la actividad intelectual. Señala Bourdieu que:

El odio a los burgueses y filisteos se había convertido en un tópico literario con los románticos que, escritores, artistas o músicos, proclaman sin desmayo su desprecio a una sociedad y hacia el arte que ésta encarga y consume, pero resulta imposible no constatar que la indignación y la sublevación cobran, en el Segundo Imperio, unos tintes de violencia sin precedentes, que hay que relacionar con los triunfos de la burguesía y el desarrollo extraordinario de la bohemia artística y literaria.⁶

En su análisis de la constitución del campo literario francés, Bourdieu retoma la clásica oposición entre bohemia y burguesía, fácil de reconocer en los relatos y testimonios de los bohemios de mediados de siglo. Sin embargo, es posible señalar otro modo de entender la bohemia más allá de esa primera polaridad, a fin de estudiar, con mayor precisión, las relaciones que se establecen entre bohemia y literatura.

Lejos de los clichés con los que habitualmente se hace referencia al fenómeno de la bohemia, Jerrold Siegel se ocupa de establecer una trama histórica y textual que hace posible aprehender su carácter de acontecimiento social y político. Desde esta perspectiva, la relación entre bohemia y burguesía plantea problemas que exceden el de la formación de grupos y de clases. Más aún, definir a

⁶ *op. cit.*, p. 80

la bohemia por su oposición a la burguesía –nos advierte Siegel- puede llevarnos a cometer un error. La pregunta por la bohemia nos remite a la pregunta por la burguesía desde el momento en que la cuestión bohemia se instala cuando lo que llamamos sociedad burguesa está también en tren de formarse y definirse. En el centro de la cuestión se sitúa el dilema sobre la naturaleza del individuo moderno y las incertidumbres que lo habitan. A partir de las transformaciones sociales y políticas que se suceden desde 1789 y la caída del orden corporativo fundado en las instituciones, la comunidad, los reglamentos y las restricciones orgánicas, el sistema de estados es sustituido por una nación de ciudadanos. Sin embargo, estas formas sociales acarrearán nuevos problemas, entre ellos el peligro de atomización y la anarquía provocada por el egoísmo individualista que impone la vida moderna. Estos conflictos en torno del desarrollo individual y social son los elementos constitutivos de la bohemia, tanto de la vida de sus protagonistas como de la imagen que ellos proyectan. En este sentido podemos comprender que la bohemia no es un domino extraño a la burguesía, sino que es la expresión misma del conflicto surgido en su seno.

La bohemia crece allí donde las fuerzas sociales liberadas se lanzan al asalto de las barreras elevadas para contenerlas a fin de poner a prueba los márgenes y las fronteras. En este marco se produce la extraña conjunción de artistas, gente joven y personajes equívocos y oscuros. Es posible concebir la cuestión bohemia en un doble registro: por un lado, como la asimilación de estilos de vida marginales por burgueses jóvenes a fin de dramatizar la ambivalencia de identidad y los conflictos que desataban su incierto destino social. Por el otro, la bohemia es un producto de

la subcultura literaria y artística, es decir, la forma en que más habitualmente se la entiende.

Desde el momento que el problema de la incertidumbre identitaria se vuelve esencial, pierden importancia los signos exteriores de la bohemia: ropa extraña, cabellos largos, existencia al día, carencia de domicilio fijo, libertad sexual, pasión por la bebida y las drogas, falta de trabajo regular, vida nocturna no son elementos suficientes para determinar la vida bohemia. Si la bohemia se resiste a toda clasificación, si sus fronteras se toman permeables y no presenta un territorio fijo, los testimonios y los relatos de sus protagonistas o antagonistas, participantes u observadores asumirán un papel fundamental para su estudio y delimitación.

1. 1. Los alcances del término

En relación a la aparición y el uso del término en el marco del emergente mercado cultural francés, los especialistas han determinado que Felix Pyat en 1834 fue el primero que calificó a los artistas de su tiempo como "ciudadanos de la bohemia" en *Nouveau Tableau de Paris au XIX siècle*. Esta serie de ensayos sobre los diversos aspectos de vida parisina componen un cuadro de la vida de artista a partir de una paradoja: a medida que los jóvenes se alejan hacia los márgenes de la sociedad, se extiende cada vez más la pretensión de ser un artista. Hoy en día, afirmaba Pyat en la primer mitad del siglo XIX, todos se dicen artistas⁷. El crecimiento rápido y sin precedentes de la población y la demanda de empleo

⁷ Felix Pyat, "Les artistes" en *Nouveau Tableau de Paris au XIX^e siècle*, t. IV, Paris, 1834, pp. 1-21, cit. por Jerrold Siegel, *op. cit.*

fundamentalmente dentro de las clases medias y de los sectores del interior hacia la capital, hicieron de la bohemia sinónimo de juventud, en especial, de los estudiantes, tal como lo demuestran muchos de los personajes que pueblan las novelas de Balzac.

Siguiendo el derrotero del término, Siegel señala que en 1843, Adolphe Dennery y Eugène Grangé producen un suceso teatral de mucho éxito con *Les bohémiens de Paris*. La obra une las imágenes tradicionales de los gitanos con los nuevos espectros surgidos de las sombras de la vida urbana. La fascinación romántica por lo exótico, lo inclasificable y lo salvaje pone de moda el tema gitano de modo que las condiciones de la vida que impone la modernidad se enlazan con un viejo mito europeo.

En 1845, Henry Murger – escritor marginal que intentaba ocupar un lugar en el mundo periodístico y literario- cierra un contrato con un pequeño periódico, *Le Corsaire-Satan*, para el que escribe una serie de relatos bohemios que aparecieron hasta 1846. Cuando en 1849, el autor se asocia a Théodore Barrière, un joven productor de vodevil, para poner a sus bohemios en escena, el suceso fue enorme y llamó la atención de la prensa popular como de la prensa burguesa. Tanto el espectáculo musical de 1849 y la posterior publicación del conjunto de relatos bajo el título *Scènes de la vie de bohème* en 1851 aseguraron a Murger y a la bohemia un lugar durable en la conciencia del público parisino.

En la década de 1850 se registra una cantidad abundante de publicaciones explícitamente consagradas a la bohemia. En la serie se encuentra un conjunto de folletos anónimos publicados bajo el título de *Paris – Bohème* en 1854; Henry Muger, Pierre Dupont, et al. publican *Chants et chansons de la Bohème* en 1853; en

la *Revue des Deux Mondes* Charles Reybaud publica el artículo “La dernière Bohémienne” en junio de 1853; Champfleury, *Les Excentriques* en 1852, Armauld Fermi, *Confessions d'un bohémien* en 1857; Alphonse de Colonne, *Voyage au pays de Bohême* en 1852.

Según Murger, la bohemia es el dominio de los jóvenes artistas que luchan por abatir las barreras que la pobreza levanta contra su vocación. Cuando escribe el prólogo a sus relatos advierte a sus lectores de los peligros que corren aquellos que permanecen largo tiempo en ella. Si por un lado, la bohemia temporaria tiene un alcance positivo para los jóvenes sin recursos económicos ávidos por adquirir una experiencia necesaria en su etapa de formación, por el otro, para aquellos que no salen de ella, significará su destrucción. En su rápida clasificación es fácil advertir que la distinción entre la “bohemia ignorada” y la “bohemia auténtica” pasa por la obtención del éxito, el que se constituye en el patrimonio de unos pocos. En las consideraciones de Murger, quedan afuera los problemas estéticos que preocuparon a la mayor parte de los artistas del siglo XIX y que constituyen las polaridades que tensan gran parte de sus obras: lo nuevo y lo viejo, naturaleza y artificio, multitud y soledad, arte y política. La polaridad que organiza el mundo de los bohemios, según Murger, tiene como opciones excluyentes los caminos que se bifurcan entre el éxito y el fracaso, o mejor, dinero o miseria, si lo enunciarnos en términos más acordes con la práctica de vida burguesa. Es entonces cuando, al fin de cuentas, la bohemia se alza como la teatralización de las contradicciones ante las cuales se debió enfrentar más de un burgués a la hora de iniciar la búsqueda de un destino individual.

En su experiencia vital, el artista deberá enfrentar paradojas que a menudo se confunden con las ambiciones del joven burgués en busca del triunfo. En las fronteras del arte, la bohemia se alza como la posibilidad del pasaje hacia la vida burguesa, al mismo tiempo que el riesgo de afincar definitivamente en la peligrosa inestabilidad de sus bordes.

1. 2. Bohemia y trabajo intelectual

La figura del bohemio, analizada desde la etimología de la palabra, está ligada a la de los gitanos, en especial a los individuos pertenecientes al grupo étnico provenientes de Europa Central, más precisamente, de la región de Bohemia. Desde sus orígenes, la acepción del término indica el nomadismo de una figura que lleva una vida inestable frente al sedentarismo, el orden y la seguridad que representa el modo de vida burguesa. Pensado desde su filiación etimológica, el término se asocia a su acepción más común, es decir, enfrentado a la noción de vida burguesa:

El rechazo a las convenciones burguesas, la falta de (o la renuncia voluntaria) a un domicilio fijo y un trabajo regular, la frecuentación de los cafés, los cabarets y los bares populares, el gusto por la vida nocturna, la libertad sexual ostensiva, una inclinación bastantes pronunciada por el alcohol y las drogas, la repartición comunitaria de los escasos recursos disponibles e incluso a veces un cierto 'sectarismo', marcado por el uso de códigos secretos, reservados a una cofradía de iniciados: éstos son los rasgos clásicos de una vida bohemia. Una actitud estética que se manifiesta en las apariencias –cabellos largos, vestimentas extrañas y descuidadas- y que se acompaña por la costumbre de un ideal artístico buscado como una vocación marginal, cultivado en detrimento de las normas, fuera de las instancias de legitimación dominantes (la Academia) e inspirado por una

tendencia transgresiva: la libertad contra las prohibiciones, el conformismo y el poder; el exceso contra una moral represiva.⁸

Pero, desde una perspectiva más ajustada a sus condicionamientos históricos y sociales, la bohemia está indisolublemente unida a la experiencia de vida urbana, más aun, es un fenómeno vinculado a la emergencia de las muchedumbres. Walter Benjamin, en su análisis de la figura de Baudelaire, aproxima la rebeldía del artista a la figura del conspirador profesional y enfatiza la experiencia de una existencia oscilante, el callejeo y el hábito de frecuentar las tabernas. En el trato con los bajos fondos y su desprecio por el dinero es posible vislumbrar un sesgo romántico que reúne en el seno de la bohemia parisina, al conspirador y al artista: "Todos estaban en una protesta más o menos sorda contra la sociedad, ante un mañana precario"⁹. En la descripción de la bohemia que hace Benjamin, la multitud se vuelve un motivo fundamental puesto que ella funciona como refugio de los grupos que no responden a las normas de la praxis vital de la burguesía, entre quienes se contaban desterrados, criminales, prostitutas, conspiradores, traperos, y también, escritores que aspiraban a vivir de lo que escribían.

Es de observar que, desde mediados del XIX, muchos intelectuales y artistas han realizado su trabajo en condiciones muy próximas o parecidas a la bohemia: precariedad económica, falta de apoyo institucional, posición marginal en relación a la cultura oficial, en ocasiones sin la posibilidad de contar con una biblioteca o un lugar que garantice tranquilidad para la elaboración de una obra. En el ritmo de sus

⁸ Cf. Enzo Traverso. "Bohemia, exilio y revolución. Notas sobre Marx, Benjamín y Trotsky", en *El Rodaballo*, nº 14, invierno 2002, p. 71.

⁹ Walter Benjamin. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus-Alfaguara, 1998, p. 32.

escrituras, la mayoría de las veces se inscribe el ajetreo de las redacciones, el bullicio de los cafés y el roce eléctrico de las multitudes en el bulevar. A propósito de Baudelaire, Walter Benjamin hace una observación que puede extenderse a un gran número de artistas e intelectuales que ejercieron su actividad sin la estabilidad que supone una posición económica desahogada:

Baudelaire poseyó poco de lo que forma parte de las condiciones objetivas del trabajo espiritual: desde la biblioteca hasta la casa, nada hubo a lo que, en el curso de su vida, que transcurrió tanto fuera como dentro de París, no tuviese que renunciar.¹⁰

En tanto que comunidad rebelde, la bohemia reclutó a una parte importante de distintos grupos de activistas políticos y de artistas situados en los márgenes del orden industrial y utilitario del capitalismo, desde el momento que pretende fundar un espacio donde reina la confraternidad y la amistad, prefigurando, de este modo, la sociedad futura que alienta un imaginario utópico. En este sentido, es posible advertir la emergencia de un territorio que en sus bordes limita, por un lado, con los bajos fondos, la pobreza, los desclasados, el lumpenaje como lo describe en el prefacio de su novela, Henri Murger cuando trata de determinar el contenido de lo que él denomina "auténtica bohemia". Las frágiles fronteras del país de la bohemia hace que Murger inicie su palabras prologales advirtiendo que su obra no tiene la menor relación con los que "los dramaturgos de bulevar han convertido en ladrones y asesinos"¹¹

¹⁰ Walter Benjamin. *op. cit.*, pp. 89 – 90.

¹¹ Henri Murger. *Escenas de la vida de bohemia*. Barcelona, Ediciones Picazo, 1968, p. 9. La deriva lumpen de la bohemia fue una experiencia vivida por el mismo Murger dado que, su primer y gran amor fue Marie Fonblanc, mujer casada con un falsificador y asaltante de bancos. En 1840, Marie fue arrestada por encontrarse implicada en los delitos de su esposo. La atracción de Murger por esta

Por el otro, la bohemia bordea con el conspirador político, con el anarquista, con el agitador de barricadas, con el terrorista y también con el soplón y el espía. Benjamín, siguiendo el análisis de Marx en *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, encuentra en este borde una peligrosa y sospechosa, "metafísica del provocador". La ira – la rogne – que ha sido la actitud que alimentó las luchas de la barricadas parisinas contra la monarquía es la misma que se encuentra en los escritos de Baudelaire o en los vaivenes novelesco que presenta la vida del mismo Murger¹². Borde peligroso ya que la ira bohemia puede apoyar tanto la rebelión revolucionaria del 48 como cumplir un papel reaccionario formando la "Sociedad del 10 de Diciembre" para sostener a Luis Napoleón.

Junto a los *roués*¹³ amuinados, con equívocos medios de vida y de equívoca procedencia, junto a vástagos degenerados y aventureros de la burguesía, vagabundos licenciados de tropa, licenciados de presidio, lazzaroni, carteristas y rateros, jugadores *maquereaux*¹⁴, dueños de burdeles, mozos de cuerda, escritoruelos, organilleros, traperos, afiladores, caldereros, mendigos; en una palabra, toda esa masa informe, infusa y errante que los franceses llaman la *bohème*; con estos elementos, tan afines a él, formó Bonaparte la solera de la Sociedad del 10 de Diciembre.¹⁵

Estas relaciones sinuosas y problemáticas entre bohemia y revolución, y la posibilidad siempre presente de una deriva reaccionaria o criminal de la rebeldía, atraviesan los escritos del joven Marx que durante sus años de exilio en París (entre

mujer lo relacionó con gente de los bajos fondos y con las amigas de su amada, las que figuraban en los registros de la policía parisiense como prostitutas profesionales. Cf. Siegel, *op. cit.*, p. 42.

¹² En sus primeros pasos por la bohemia Murger forma parte del grupo que él mismo bautizó como los "Buveurs d'eau", ligados al mundo clandestino y misterioso de la oposición política a la monarquía burguesa de Luis Felipe. Entre los amigos de Murger de esta época se encuentra Eugène Pottier, autor de *La Internacional* y simpatizante de la extrema izquierda.

¹³ libertinos.

¹⁴ rufianes.

¹⁵ Carlos Marx. *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* [1852-1869]. Buenos Aires, Ed. Anteo, 1973, p. 80.

1843 y 1845) vivió en contacto con la izquierda francesa y el componente cosmopolita, político y revolucionario de la bohemia parisina, experiencia que lo llevará a tomar conciencia de la necesidad de transformar el mundo, ya no sólo de interpretarlo. Enzo Traverso focaliza su atención en el costado bohemio de Marx, su exilio londinense, el desarrollo de su actividad intelectual fuera de las instituciones, sin ningún reconocimiento público y en condiciones de existencia extremadamente precarias que solían rozar la miseria¹⁶.

A la luz de sus biógrafos, podemos observar que las circunstancias de vida del filósofo alemán muestran que, más allá del problema teórico surgido del análisis de los avatares de la lucha de clases en la sociedad francesa del 48, para él mismo la bohemia se vuelve un tránsito forzoso desde el momento que, como intelectual radical, se vio obligado a trabajar en los márgenes de lo socialmente aceptable y aceptado. En el límite entre elección y necesidad, la bohemia se torna inevitable cuando es la consecuencia del ejercicio de un trabajo mal remunerado y, en este sentido, la experiencia de vida de algunos de los intelectuales y artistas europeos se aproxima a la de muchos escritores latinoamericanos.

¹⁶ Los biógrafos marxianos señalan que los pedidos de dinero forman parte importante de su correspondencia con Engels y remiten al revelador informe de un espía prusiano que lo visita en su departamento de Dean Street, y en el que describe las condiciones de vida de la familia Marx en Londres: “Vive en uno de los peores y menos caros barrios de Londres. Allí ocupa dos piezas. Ninguna de las dos está limpia ni dotada con un equipamiento en buen estado, todo está roto, desgarrado y hecho trizas, con una capa de polvo que recubre cada uno de los objetos [...] Manuscritos, libros y periódicos, costuras de su mujer, tazas con los mangos rotos, toallas sucias, cuchillos, tenedores, lámparas, un tintero, frascos, pipas, cenizas de tabaco yacen, junto a los juguetes de los niños, en la misma mesa. Cuando uno entra en la pieza, el olor a tabaco y el humo nos dan la impresión de avanzar a tientas en una caverna, hasta que uno se acomoda y tiene cuidado de desplazar algunos objetos en medio de la bruma. Por allí hay una silla con sólo tres patas; por allá otra, sobre la cual los niños juegan a cocinar, que parece estar todavía íntegra. Es ofrecida entonces al visitante, pero no se saca la comida de los niños y se corre el riesgo, si uno se sienta de mancharse los pantalones”. Citado por Enzo Traverso, id., p. 78.

Enzo Traverso relaciona la bohemia de Marx con la de intelectuales como Benjamin y Trotsky puesto que, a causa de sus vidas de exilio y sus posiciones radicales, los tres pueden ser considerados bohemios *sui generis*. Por un lado, Benjamin se ocupó del espíritu de rebelión bohemia que alienta tanto la obra poética de Baudelaire como el accionar surrealista¹⁷, y tras las huellas de Marx, analizó el punto en que la bohemia baudelaireana como la surrealista puede desembocar en la reacción, aunque sin olvidar las posibilidades revolucionarias que anidan en su seno. Exiliado judío, otra coincidencia con Marx, se vio obligado a habitar en pequeños hoteles o piezas de alquiler al mismo tiempo que frecuenta sectores marginales de la intelectualidad parisina. Benjamin puede ser considerado un bohemio no sólo por su cosmopolitismo, precariedad social y su inconformismo, sino su interés por las drogas, el sueño, el erotismo y su deriva marginal que lo diferencia del resto de los teóricos de Frankfurt.

El caso de Trotsky es emblemático. Al igual que Marx, desarrolló su tarea intelectual como exiliado en el seno de la bohemia vienesa y parisina rodeado del bullicio de los cafés. Finalmente, exiliado en México, en su casa-bunker de Coyoacán, vivió rodeado del mundo artístico de ese país, trabó lazos con importantes vanguardistas de su tiempo. En el célebre manifiesto "Por un arte revolucionario e independiente" que firma junto a Breton en 1938, lanza la consigna: "toda licencia en arte" y sostiene que el arte para mantener su carácter revolucionario debe conservarse independiente y fiel a la verdad del artista y su yo íntimo.

¹⁷ Cf. "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea" en *Imaginación y sociedad. Imaginaciones I*. Madrid, Taurus, 1980, pp. 43 – 62.

Si en la bohemia anida una posible deriva hacia el estallido revolucionario ello es porque muchos encontraron en ella el laboratorio de su preparación, su presagio, su construcción imaginaria, incluso, su elaboración teórica. De este modo, es posible pensar a la bohemia como una instancia formativa de la que emerge el intelectual radical, situado en el límite inestable entre la palabra y la acción y siempre dispuesto a llevar los debates a la calle:

Las revoluciones fueron a menudo el momento, producido por una constelación histórica transitoria y fugaz, en que la bohemia (o al menos algunos de sus componentes) salió de la marginalidad, abandonó el ghetto y entró en sintonía con las fuerzas en movimiento de la sociedad. [...] La instauración de un orden nuevo podrá prescindir de ellos, les pedirá que se transformen o los excluirá una vez más: no habrá bohemios en la Rusia de Stalin. Sólo durante un momento efímero y cargado de sentido, cuando acaba su *pars destruens*, cuando la tarea a la orden del día no es la organización de la sociedad sobre bases nuevas sino la expresión incontrolada e irreprimible de todas las pulsiones liberadoras acumuladas al cabo del tiempo, se encuentran bohemia y revolución.¹⁸

En esta dirección, la bohemia en ocasiones fue el pasaje que condujo a la ruptura con el orden de pensamiento dominante en los términos en que Pierre Bourdieu piensa al radicalismo intelectual, esto es, la transgresión de las normas del buen sentido reinante en el círculo restringido del universo académico y erudito dominante. Esta ruptura, para el intelectual radical, es su razón de estado, su derecho-deber estatutario, que en algunas ocasiones puede tomar un giro político. De este modo, y a propósito de la obra de Foucault, inscribe la labor del intelectual radical en la tradición weberiana del "profeta ejemplar" que realiza el ejercicio de sus pronósticos en su propia práctica y no solamente por la palabra, el discurso y la teoría. El intelectual radical es el que ha salido a la calle a decir cosas que sólo se decían en los cenáculos académicos restringidos de los especialistas. Es por eso

¹⁸ Enzo Traverso, id., p. 80.

que para realizar una "lectura de *auctor*", como la denomina Bourdieu, sea imprescindible reponer las circunstancias de su producción y los lugares desde los cuáles ese autor habla.

De ahí que podamos inferir que la bohemia, además de ser el tema sobre el cual giran un conjunto de poemas, novelas y ensayos teóricos y de ser un cúmulo de circunstancias en el recorrido vital de algunos autores, se vuelva una herramienta metodológica para el análisis de sus discursos. Ella es una instancia que, en el caso de los escritores que vamos a analizar, permite realizar una lectura donde un *auctor* es leído en relación estrecha con las circunstancias de su producción. Para comprender una obra, es necesario comprender en primer lugar la producción, el campo de producción y la relación entre el campo en el cual ha sido producida y el campo en el cual es recibida o, más precisamente, la relación entre las posiciones del autor y del lector en sus respectivos campos¹⁹. De este modo, establecer las relaciones entre la palabra del autor y el grupo dentro del cuál el autor habla será una forma de alejarse del encantamiento que impone el artificio constructivo de la figura del autor y de su carácter fetichista en el momento de la recepción de su obra.

1. 3. Relaciones entre bohemia y literatura

¹⁹ Cf. “¿Qué es hacer hablar a un autor? A propósito de Michel Foucault” en *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Eudeba, 2000, p. 199.

La bohemia del siglo XIX europeo, en especial, francés, contribuye a la construcción y difusión del estilo de vida de un grupo marcado por su excepcionalidad. Esta excepcionalidad radica en su modo de relacionarse con el mundo de la producción capitalista. En su *Tratado de la vida elegante* [1830], Balzac apunta una serie de observaciones sobre la vida moderna y especialmente sobre los cambios que se operaron en el ámbito de las costumbres y la cultura a partir de la Revolución de 1789.

Dice Balzac que desde siempre el mundo “se compone necesariamente de gente que produce y gente que consume”, entre gente que trabaja y gente ociosa que disfruta de lo que la mayoría produce. Sin embargo, la novedad del siglo es que entre la vida ocupada y la vida elegante se alza una fase intermedia que es la vida artística. El nuevo sector social es una variedad paradójica y extraña, que, en medio de la prolijidad clasificatoria de su tratado, Balzac caracteriza apelando a la ironía y el ingenio. En el cruce entre los atributos propios de los dominantes y los dominados, el mundo del artista es singular porque su ociosidad es un trabajo y su trabajo es un reposo. En medio de las tensiones que atraviesan un orden social desigual, el artista, no es ni una cosa ni la otra, o mejor, es las dos cosas a la vez:

Es elegante y descuidado alternativamente; viste a su antojo la blusa del obrero y decide el frac que llevará el hombre atento a la moda; no padece las leyes, las impone[...]²⁰.

De este modo, Balzac entiende al grupo de los artistas como una suerte de clase utópica que puede sustraerse al orden impuesto, ya que sin ser la clase que

²⁰ *Tratado de la vida elegante* en Balzac, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly. *El dandismo*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1974, p. 25.

domina económica ni políticamente a la sociedad, tiene el poder de imponerle sus propias reglas. En una sociedad que está estratificada en tres clases de hombres que derivan en tres formas de existencias (la vida ocupada, la vida artística y la vida elegante), la del artista incluye la “novela poética y errabunda del *Bohemio*”²¹ al situarse en la divisoria que separa al ocioso del hombre ocupado.

Esta realidad designada por términos de usos corrientes como escritor, artista, intelectual, fue creada por los productores culturales (el texto de Balzac no es más que uno entre mil) que trabajaron para producirla a través de enunciados normativos, o mejor aún, performativos: bajo la apariencia de decir lo que es, estas descripciones aspiran a hacer ver y a hacer creer, a hacer ver el mundo social conforme a las creencias de un grupo social que tiene la particularidad de poseer un cuasimonopolio de la producción de discurso sobre el mundo social.²²

En *Las reglas del arte*, Pierre Bourdieu analiza la fase de constitución del campo literario francés a partir de la obra de Flaubert, es decir, cuando los principios de la autonomía aún no funcionan como mecanismos objetivos, immanentes a la lógica del campo sino que residen, en su mayor parte, en las disposiciones y las acción de sus agentes²³. El crítico estudia la función que la bohemia desempeñó en esa gestación. Refractaria a toda clasificación, ocupa una posición ambigua y suscita un sentimiento de ambivalencia: perseguida por la miseria, se aproxima a los sectores proletarios, pero por su arte de vivir que la enfrenta a la moral

²¹ *op. cit.*, p. 21

²² Cf. Pierre Bourdieu, *op. cit.*

²³ Esta distinción será de suma importancia para poder analizar la emergencia del campo intelectual peruano de principios de siglo. Veremos cómo las disposiciones y acciones de sus agentes son las marcas desde las cuales podemos visualizar la constitución de una literatura moderna y relativamente autónoma, en un campo donde no existe un mercado de bienes culturales de la magnitud del que estamos describiendo.

burguesa, se aproxima a la aristocracia. En este marco, la bohemia asume una valoración negativa en tanto sinónimo de fracaso artístico, ya que, según Bourdieu, sólo consiguieron mantenerse en posiciones arriesgadas dentro del campo literario aquellos escritores que contaron con un capital económico que les garantizaba las condiciones de libertad pudiendo permanecer indiferentes hacia los beneficios materiales, demostrando que "la renta constituye sin duda uno de los mejores sustitutos de la venta"²⁴. En la perspectiva que desarrolla Bourdieu, y particularmente motivado por el análisis del rol que cumple el grupo de bohemios contemporáneos a Baudelaire y Flaubert, el sector está excesivamente signado por su origen social modesto, obligados a dedicarse a tareas secundarias para subsistir y, muchos de ellos, forzados a abandonar la poesía para dedicarse a actividades mucho mejor remuneradas como la literatura industrial.

Entre las funciones que cumplió el grupo de la bohemia en el marco de la gestación de la autonomía relativa del campo literario francés, reviste especial interés el de constituirse como un público capaz de recepcionar a los autores de la vanguardia y las obras que diseñaron a sus lectores como promesa contenida en el futuro. La bohemia sería un espacio en donde legitimar un trabajo artístico que no encuentra reconocimiento social ni mercado literario. Entonces, una de las principales funciones de la bohemia sería la de constituirse como un cuerpo de lectores privilegiado en donde la obra de arte encuentra una acogida favorable. En la fase crítica de la constitución del campo de la segunda mitad del siglo XIX, asentado en la práctica libre de presiones directas o indirectas ajenas al mundo del arte, es decir, en la constitución de un universo social cuya ley fundamental es la

²⁴ id., p. 387

independencia respecto a los poderes económicos y políticos, la función de la bohemia ha sido la de la invención de un nuevo *nomos* que funciona fuera de los mecanismos que imponen la consagración oficial y el éxito comercial.

En virtud de la posición que ocupa en este momento crucial en la constitución del campo literario francés y por las condiciones en que realiza su obra, Baudelaire es considerado un héroe fundador²⁵. A través de una serie de acciones que logran transgredir las normas y los mecanismos de consagración dominantes, Baudelaire funda el principio de existencia del artista como artista. A partir de su postulación, seria y paródica a la vez, como candidato a la Academia, su experiencia de vida bohemia y su concepción de la labor crítica, lanza un reto a la totalidad del arte establecido.

Vive y describe con la postrera lucidez la contradicción que le ha hecho descubrir un aprendizaje de la vida literaria efectuado con sufrimiento y rebeldía, en el seno de la bohemia de la década de 1840: la degradación trágica del poeta, la exclusión y la maldición que le aquejan, le vienen impuestas por la necesidad exterior al tiempo que se le imponen, debido a una necesidad exclusivamente exterior como condición de la realización de una obra. [...] A partir de la década de 1840, Baudelaire marca distancias respecto a la bohemia realista a través del simbolismo de su apariencia física, enfrentando al desaliño de sus compañeros la elegancia del dandy, expresión visible de la tensión que no dejará de habitar en él. [...] Pero nunca reniega de lo adquirido durante su paso por las regiones más dejadas de la mano de dios del mundo literario, por lo tanto las más favorables para una percepción crítica y global, desencantada y compleja, desgarrada por contradicciones y paradojas, de ese mundo mismo y de todo el orden social; la indigencia y la miseria, pese a representar una amenaza constante para su integridad

²⁵ Bourdieu señala que “en una época en la que el auge de la literatura ‘comercial’ hacía la fortuna de unas pocas editoriales grandes, Hachette, Lévy o Larousse, Baudelaire prefirió asociarse, para *Las flores del mal*, con un editor pequeño, Poulet-Malassis, que frecuentaba los cafés de vanguardia [...] se compromete con un editor menor, pero a su vez comprometido con la lucha a favor de la poesía joven [...] Baudelaire instituye por primera vez la ruptura entre edición comercial y edición de vanguardia”. Cf. Pierre Bourdieu, id., pp. 107 – 108.

mental, le parecen el único lugar posible de la libertad y el único principio de una inspiración indisoluble de una insurrección.²⁶

En este sentido, el análisis que realiza Bourdieu sobre el valor que alcanza la experiencia de vida bohemia como determinante de la función que Baudelaire cumple como *nomoteta*, es decir, como héroe fundador es, en algún punto, similar al que desarrolla Walter Benjamin en cuanto a la relación a la figura de poeta que fragua Baudelaire en el seno de la ciudad moderna. Sin embargo, es importante observar que, según el filósofo alemán, la vida moderna y la experiencia bohemia de Baudelaire, van más allá de la condición que posibilita la emergencia del campo y de sus leyes. Paradójicamente, la bohemia, como fenómeno urbano, trae como consecuencia irreparable la pérdida de experiencia que se resuelve en lo que él denomina "vivencia de shock". La fragmentación y destrucción de la experiencia está en estrecha relación con los roces y los golpes que el artista recibe en el seno de las multitudes urbanas. El pasaje por la bohemia, su pasaje por el barro de la calle, la pérdida de la aureola es pura carencia que el poeta transmuta en riqueza textual²⁷.

En el caso ejemplar y paradigmático de Baudelaire, es posible atisbar otra de las funciones que cumple la bohemia en el marco del proceso de fundación de la literatura moderna y que consiste en una suerte de apertura al mundo. La singularidad y excepcionalidad de la figura de Baudelaire reside en que su obra es el producto del cruce entre dandismo y bohemia, términos que a primera vista, aparecen como contradictorios y excluyentes. Miseria e insurrección por un lado,

²⁶ *Op. cit. id.*, pp. 104 – 106.

²⁷ Cf. Walter Benjamin, "Experiencia y pobreza" en *Para una crítica de la violencia* (México, Premiá editora, 1982, pp. 133 –141) y "Sobre algunos temas en Baudelaire" en *Poesía y capitalismo* (Madrid, Taurus, 1998, pp. 121 – 170)

aristocracia y distinción por el otro, como veremos más adelante, toman parte de las fases constitutivas de la figura del artista moderno.

2. El dandismo

El trastorno de todos los valores que sobrevino con la modernidad también hizo sentir sus efectos en el ámbito de la moda y de la vida elegante, en el ámbito de las costumbres, de la cotidianeidad, del mobiliario y del maquillaje. Vanidad, frivolidad, futilidad, fatuidad son los términos que mejor describen la singular rebeldía que despliega el dandismo frente a la razón utilitaria del orden capitalista. La figura del dandy, su provocación por vías de la seducción, se cruza y, por momentos se confunde, con las narrativas que desarrollan escritores y artistas a fin de legitimar su trabajo y fraguar una teoría del arte y de lo bello acorde con los cambios sociales producidos. Arremetiendo contra la uniformidad impuesta por la vida burguesa, los cultores del dandismo se dedican a argumentar y a exhibir una práctica de vida diferente. La práctica dandy se vuelve facciosa cuando rechaza los valores imperantes desde los inicios del capitalismo: utilidad, dinero, progreso, velocidad. En definitiva, el dandismo ejerce su acción heroica contra la vulgaridad que impregna la sociedad.

La situación encierra una zona de tensión. La burguesía misma, en su ascenso, adopta los viejos deseos de casta a través del tema del lujo y el honor. Ella no ha olvidado ni remplazado los símbolos de la antigua nobleza, que permanecen como una sombra entre ella y el trono. La imitación de los viejos modelos y el traslado del espíritu jerárquico dentro de un mundo que dejó de regirse por valores eternos, sino por los de la previsión y de la moderación, genera una

serie de fuerzas en pugna que dejan sentir sus efectos en las experiencias de vida cotidiana. Como señala Roger Kempf, el dandy, burgués o no de origen, observa estas contradicciones sin acallar las suyas, desgarrado como está entre una conciencia aguda del presente y el acoso de sus propios fantasmas²⁸. En este sentido, en el inacabado *Tratado de la vida elegante* de Balzac leemos las motivaciones que impulsan el culto de una nueva forma de distinción:

Desde el momento en que dos libras de pergamino ya no sirven para nada, en que el hijo natural de un bañista millonario y un hombre de talento tienen los mismos derechos que el hijo de un conde, sólo podemos ser distinguibles por nuestro valor intrínseco. Por lo tanto, en nuestra sociedad las diferencias han desaparecido: ya no hay sino matices²⁹.

Desde la óptica del dandismo surge la misma pregunta que nos formulábamos frente a la escena bohemia: ¿qué es lo que separa y diferencia a los hombres desde el momento en que las antiguas barreras han caído? La elegancia de las maneras, responde Balzac, que son el producto de una educación completa. La gracia del porte, la pureza del lenguaje, la forma más o menos suelta de lucir una *toilette*, el refinamiento de los gestos: "El espíritu de un hombre –insiste Balzac- se adivina por su forma de llevar el bastón"³⁰. De ahí que la Revolución de 1789 sea también un debate entre la seda y el paño.

La sociedad elegante de principios de siglo XIX se constituye como una escena teatral mediatizada por la mirada fascinada de la clase ascendente que hizo del "buen tono" y de la "moda" una forma de compensar la ausencia de títulos nobiliarios y de fortuna. En medio de este torbellino social y cultural, toda la

²⁸ Cf. Roger Kempf. *Dandies. Baudelaire et Cie*. Paris, Éditions du Scuil, 1977.

²⁹ Balzac, *id.*, p. 37.

³⁰ *id.*, p., 38.

estrategia del dandy consiste en provocar, dentro de los sitios donde los nuevos ricos ostentaban el lujo y la opulencia de manera vulgar y grosera, un desplazamiento de la mirada hacia las maneras, con la finalidad de hacer olvidar su falta de recursos y de apellido. La famosa corbata de George Brummell, que fue el único lujo de su vestido, alcanza su originalidad a causa de la fabricación del nudo con su inédita receta en el uso del almidón y no por el precio de la muselina³¹.

El dandismo, dice Kempf, es un trabajo al revés desde el momento en que la ociosidad se vuelve una disciplina metódica³². Brummell obedece a una rutina diaria rígida y estricta: cumple con la hora de la *toilette*, del desayuno, el paseo en Hyde Park, la estancia en el club, la hora de la cena, la asistencia al teatro. Nada es dejado al azar, todo es meticulosamente concertado, desde el pliegue de la corbata a los placeres de la mesa.

El dandy brummelliano hace del ocio una actividad de tiempo completo de manera tal que todas sus ocupaciones y, particularmente, las más fútiles, adquieren el carácter de una necesidad absoluta. Allí se inscribe su diferencia y su provocación: hacer de lo frívolo y lo pasajero su razón de estado. De este modo, ingresa a la aristocracia tomando prestado su modo de vida y sin poseer la renta que lo legitime. En una época donde la posesión de tierras o el matrimonio eran las únicas recetas de ennoblecimiento admitidas, el dandy, gracias a los efectos de sus maneras, hace que su deseo se vuelva accesible. En la confusión y cambio que

³¹ Siempre vestido con cuidado y refinamiento, Brummell jamás fue un exagerado, su elegancia es de una "moderación apasionada". Juega con las relaciones sutiles, con las líneas estrictas, los colores neutros y fríos: azul, gris, crema y blanco. Su clasicismo y sobriedad contrasta con la de sus imitadores y con la moda del dandismo que se desata a partir de 1810 caracterizada por lo excesivo y ampuloso. Brummell contrasta por su discreción. Cf. Coblenze, Françoise. *Le dandysme, obligation d'incertitude*. Paris, Presses Universitaires de France, 1988, pp. 112-120.

³² Roger Kempf, id., p. 10.

envuelve el proceso de industrialización y modernización europeo, con la consecuente masificación y vulgarización, el dandy realiza una especie de *performance* de la individualización, articulando estrategias que le permiten fundar una aristocracia singular: "El dandismo –concluye Baudelaire- es el último destello de heroísmo en las decadencias"³³.

Ha sido reiteradamente señalado por los escritores, los críticos y los teóricos que se ocuparon del tema, que el dandismo se constituye desde la incertidumbre misma que encierra su nombre.³⁴ El dandismo –y esto ya es un lugar común- es un fenómeno indefinible, o, como dice Barbey d'Aurevilly en su famoso ensayo, es algo tan difícil de definir como de describir³⁵. Esto es así, no sólo porque no hay un único modo de ser y parecer dandy, sino porque también las prácticas dandies son variables y confrontables. El dandismo, además, nunca se constituyó como un grupo o un secta sino que siempre remite a individuos talentosos distinguibles por su actuación en ciertas épocas y en determinados países, de manera que su definición y descripción está circunscripta a la determinación de sus

³³ Baudelaire, "El pintor de la vida moderna" [1863] en *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 1996, p. 379.

³⁴ La etimología del término abre un espacio de interrogación. Para los franceses es un neologismo venido de Inglaterra. Según los ingleses, el origen de la palabra es desconocido. Las hipótesis son varias: 1) una transformación de la palabra francesa *dandin* (tonto, necio, que balancea su cuerpo de una pierna a otra); 2) un derivado de *dandelion* (dent-de-lion, diente de león, cardo) que también asocia al dandy inglés con un nombre francés; 3) derivado de *dandiprat*, que designa un enano y una moneda pequeña. El intercambio entre Francia e Inglaterra en la etimología no deja de complicar la definición. El diccionario etimológico de la lengua inglesa sugiere que dandy es una variante del nombre *Andrew*, que viene del griego *andreas*, variante que nos remite simplemente a "humano masculino". Cf. Coblenze, *op. cit.*, pp. 13 –14. Entre los teóricos del dandismo, la ortografía del término en plural varía entre las formas *dandys* y *dandies*, Nosotros preferimos *dandies* por ser la forma que aparece en el diccionario español. Asimismo, usamos la forma *dandismo* en lugar de *dandysmo* por la misma razón.

³⁵ Jules Barbey d'Aurevilly: "Del dandismo y de George Brummell" [1844] en *El dandismo*, id., pp. 127-204.

circunstancias³⁶. Hay un dandismo de Brummell, como hay un dandismo de Baudelaire. Más aun, la dificultad se agudiza por ser, el dandismo, una institución situada en las fronteras entre la historia de las conductas y la literatura, entre una práctica de vida y una proyección imaginaria, entre un personaje del siglo XIX y un tipo universal³⁷.

A la luz de sus orígenes el dandismo es, sobre todo, invención de Brummell. Un estilo que nace en Inglaterra en los inicios del siglo XIX y se consagra bajo la regencia de Jorge IV (1811- 1820), desembarca en Francia con el retorno de los emigrados al continente, y particularmente, por intermediación de Byron, pasa a la literatura. Finalmente, alcanza difusión en todo el continente y en América Latina hacia el fin de siglo con el decadentismo. Desde los comienzos se instaura entre Brummell y Byron una tensión entre el dandismo frío, de un personaje que no es más que un dandy, y el dandismo romántico de un poeta³⁸. La tradición del dandismo se constituye sobre el polo de estas dualidades, dualidades de fundadores: por un lado, como el efecto de una aparición y una trayectoria de vida, por el otro, como un linaje de escritura que se juega en una tradición literaria. A partir de la fuerza de atracción poética que el pasaje por la literatura y su extensión mítica le confieren, el dandismo aparece como una potencia imaginaria colectiva, encarnada por individuos héroes de la modernidad.

³⁶ Carassus advierte que “Dandy-landia” puede ser histórica y geográficamente tan amplia como para permitir que Chateaubriand encuentre el dandismo hasta en las selvas y las orillas de los lagos del Nuevo Mundo, mientras que viajando a la Argentina en 1825, el capitán Andrews habla de un bello caballero cubierto por un poncho y con un enorme cigarro: de ahí que se admire frente al “gaucho dandy”. Cf. Emilien Carassus. *Le mythe du dandy*. Paris, Librairie Armand Colin, 1971, p. 20.

³⁷ Cf. Henriette Levillain. *L'esprit dandy. De Brummell a Baudelaire*. Paris, Librairie José Corti, 1991.

³⁸ Cf. Françoise Coblence. *Françoise. Le dandysme. obligation d'incertitude*. Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

2. 1. La práctica dandy

Las relaciones entre vida y literatura es uno de los ejes sobre los cuales gira el dandismo. A propósito de Oscar Wilde, uno de sus biógrafos señala sus deficiencias como escritor frente al personaje que encarnó, esto dicho a partir de las propias palabras del artista: "He puesto todo mi genio en mi vida, en mis obras sólo he puesto mi talento"³⁹. Wilde confió en la memoria de los hombres que lo trataron y lo escucharon y en la voluntad de aquellos que dieran testimonio de su hazaña. La biografía que escribe Gide es un ejemplo de lo que podemos designar como presentación dandy: por un lado, el privilegio otorgado a la fragilidad de la vida contra la permanencia de la obra, por el otro, la necesidad de encontrar al escritor capaz de poner en palabras los sucesos extraordinarios de su vida. Al igual que Brummell, con semejante elección, Oscar Wilde se somete al testimonio de sus espectadores.

Afincado en las prácticas cotidianas, repetitivas y superficiales, el dandismo es inseparable de su condición efímera. En la existencia ociosa se manifiesta la inconsistencia de la vida que, a su vez, advierte sobre la imposibilidad de transformar su práctica en un cuerpo doctrinal o en una serie de preceptos fijos que permitieran determinar una normativa. De ahí, como lo demuestra François Coblence, el dandismo se constituye alrededor de la cuestión del sujeto como la presentación de una incesante perplejidad. ¿Cuál es la coherencia de un personaje que la moda hace y deshace? Podemos decir, junto con Coblence, que el dandy se encuentra habitado por la incertidumbre de ser. La incertidumbre es inevitable para

³⁹ André Gide. *Oscar Wilde*. Barcelona, Lumen, 1999, p. 15.

aquel que atiende a la moda como una obligación⁴⁰. La duda elegante no es otra cosa que la persistencia de lo cambiante sin ningún punto fijo y la permanente e inestable exhibición de una fluctuación.

Necesitado de distinción, la obligación del dandy consiste en individualizarse, en determinar una posición eminente... a través de su insolencia. Arbitrario y errante, contradictorio, desde su incertidumbre e inestabilidad, paradójicamente, se provee una identidad. Sin embargo, siempre permanecerá ajeno al tormento interior romántico. Lo suyo es la impasibilidad. Su condición errante y dubitativa no surgen de una angustia interior sino de la mera apariencia y futilidad. La práctica dandy se mide a partir de las reacciones, de la impenetrabilidad de un rostro, de la matriz mecánicas de las emociones. Walter Benjamin estudia la modalidad que pone en escena el tic dandy como demostración de su relación con el capitalismo⁴¹.

Brummell participa, a su modo, en el proceso de democratización de la sociedad y de la desintegración de la sociedad aristocrática. En este marco, el vasto anecdotario que transcribe el Capitán Jesse permite salvar sus actos del olvido⁴². Todos refieren el famoso episodio donde Brummell en Hyde Park pregunta públicamente "¿Quién es ese gordo?" mientras señalaba al Príncipe de Gales,

⁴⁰ Cf. Françoise Coblence, *op.cit.*

⁴¹ Frente a los altibajos de la bolsa, los agentes ingleses debían reaccionar sin hacer un espectáculo de tal modo que desarrollaron un ingenioso entrenamiento para permanecer impasibles uniendo la reacción rápida como el rayo con mímica y gestos relajados y flácidos. Cf. Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo*, id., p. 115.

⁴² En 1832, cuando su guarnición se encontraba en Caen, el capitán Jesse (perteneciente a la categoría de militar, dandy él mismo) reencuentra a Brummell. Subyugado por el hallazgo, se propone una biografía del dandy exiliado. Realizando una investigación metódica, acumula durante una decena de años las entrevistas, los testimonios, las lecturas de periódicos, las memorias y las novelas de moda. El resultado de esta investigación es un documento excepcional sobre los hechos, los gestos y las palabras de la vida de Brummell. Es este documento que, por la intermediación de Guillaume-Stanislas Trebutien llega a manos de su amigo Barbey d'Aurevilly y servirá de base para el ensayo sobre el dandismo. Cf. Henriette Levillain, *op. cit.*, p. 111.

futuro rey de Inglaterra. La burla que practica sobre la gordura de su alteza real señala el movimiento de desincorporación del poder del príncipe. Semejante insolencia se explica a partir de la crisis de representación de la sociedad como totalidad orgánica, cuando los individuos cesaron de estar unidos mediante fuerzas exteriores a ellos para pasar a relacionarse sólo entre ellos mismos. Desde el vacío de poder que desata la caída de las prerrogativas de la antigua nobleza, el dandy se revela como la exasperación de un proceso de individuación inimaginable dentro de una sociedad aristocrática. En este punto el dandismo coincide con la bohemia en tanto que los dos plantean los dilemas del individuo en el marco del nuevo orden social.

El gesto aristocrático del dandy es una ruptura con la sociedad aristocrática. Lejos de la nostalgia o de pretensiones de restauración, su experiencia presagia la aparición de una figura nueva y moderna, que puede reinar sobre la nobleza sin tener ningún título y, siendo conciente de su condición plebeya, es capaz de imponer una suerte de dictadura sobre la más feroz y opulenta aristocracia del mundo. El poder que desarrolla la práctica de George Brummell es sorprendente desde el momento que reposa en el pliegue de una corbata⁴³. La distinción que promueve se apoya sobre la igualdad de los hombres ya que su vestimenta impone la sobriedad contra lo llamativo y los plumajes de la aristocracia. Impone la discreción de aquel que desea ser distinguido sin distinguirse que es un primer paso hacia el guardarropa clásico de la moda igualitaria y uniforme del traje moderno. La

⁴³ El príncipe tomó el hábito de asistir todas las mañanas a la *toilette* de Brummell para estudiar todas las operaciones y el ritual de fabricación del dandy pero su asiduidad de epígono será en vano ya que la elegancia de Brummell se le mostrará esquiva e inimitable. La ceremonia confirma esta entronización del rey al revés.

ostentación de austeridad que caracteriza a Robespierre –señala Coblenca- no es extraña al dandismo, esta sobriedad y rigidez puede ser leída como la exasperación de la vestimenta burguesa y no como una remanencia aristocrática.

Brummell no presenta su dandismo en la corte sino en otros lugares: las salas de baile, los clubes privados, el palco de la Ópera, en los exclusivos parques londinenses, en los banquetes de la alta sociedad. Sin embargo, el dandy no se pierde en la multitud como el flâneur ni el bohemio electrizado por la agitación de las grandes metrópolis. El club londinense es un espacio de transición entre la esfera de la corte y la multitud de las calles. Está a mitad de camino entre el apartamento privado y el carácter público del café. Habrá que esperar el encuentro del dandismo con la literatura para la emergencia de una figura que resulte del cruce entre el gesto aristocrático del dandy y la pobreza gregaria del bohemio.

Las versiones del dandismo que desarrollan los textos de Baudelaire y Barbey d'Aurevilly están situadas en las antípodas del anecdotario brummelliano: a la auto-fabricación del dandy como un personaje silencioso y pragmático se opone un dandismo que no es dissociable de su función literaria y crítica. Dando lugar y materia a una obra durable a través de la escritura, el dandismo de los escritores se vuelve reflexivo y se teoriza.

El dandismo brummelliano es un arte de superficie que descansa en su banalidad, es una obra que se constituye en la máscara de un sujeto que proclama el triunfo de lo efímero y que parece expuesto entre la práctica y la ausencia de obra, entre el deseo de la distinción y el deseo de devenir una cosa. Puro arte de superficie que carece de sensibilidad, porque detrás de la máscara no hay nada. El yo del dandy existe en el espejo que le devuelve su imagen y, separado de su

imagen, cesa de existir. Construirse, fabricarse no significa emprender una forma de autoconocimiento sino simplemente provocar. Después de Brummell, el dandismo se vuelve tema, tipo, figura emblemática de la moda que tiende a cristalizarse en cliché. Pero al mismo tiempo, los escritores hacen suya la cuestión de la identidad y el dandy, atravesando la escena romántica, revela una nueva dimensión moderna del heroísmo.

Después de Brummell, los dandies baudelerianos y aurevillianos encarnan posiciones estéticas y políticas: simbolizan la dificultad del artista para situarse en democracia. En el momento mismo que la democracia proclama la soberanía del sujeto, del ciudadano, del individuo, el dandy denuncia la ilusión del individuo y sustituye el contrato social por el contrato hedonista⁴⁴. Baudelaire y Barbey profundizan esta contradicción y teorizan sobre las prácticas dandy atravesando un campo literario que hará de Brummell la figura de un héroe romántico. La literatura prosigue y ahonda la interrogación por el sujeto y sus máscaras.

2. 2. Dandismo y literatura

¿Un ensayo sobre el dandismo es un ensayo dandy? El escritor dandy no sólo elige lo imprevisto en su porte o en su vestimenta, sino que también lo hace en la sintaxis, el vocabulario y la puntuación. Dice Barbey d'Aurevilly: "Mi palabra hace a los espíritus mediocres absolutamente el mismo efecto que mis chalecos

⁴⁴ Cf. Michel Onfray. *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión*. Buenos Aires, Libros Perfil, 1999, pp. 180 –181.

escarlatas". De este modo, concluye Roger Kempf, la práctica de la *toilette* y de la palabra van a la par⁴⁵.

En su prefacio a la segunda edición de *Del dandismo y de George Brummell*, Barbey apunta a la cuestión de las formas y detalla elementos a partir de los cuales podríamos caracterizar una escritura dandy como una práctica minoritaria. En los modos de impresión y circulación de la obra, en la ausencia del deseo de ser leído, en la excentricidad que presentan las notas, el ensayo se vuelve una obra bizarra. Se refiere a su obra como una "fruslería" que:

[...] en número muy reducido de ejemplares, corrió de mano en mano entre algunas personas, y aquella especie de publicidad íntima y misteriosa le trajo suerte (...) El rumor, ese algo sutil, es como las mujeres: aparece cuando se está en trance de huir. En este endiablado mundo, es muy posible que la mejor forma de alcanzar el éxito sea organizar indiscreciones⁴⁶.

El autor confiesa haber escrito el libro para su propio placer y para el de unas pocas personas de su círculo íntimo, y se enorgullece de la sorprendente coincidencia entre el número ejemplares con el número de lectores, un libro que encontró su treintena de lectores para su treintena de ejemplares⁴⁷. Pero a pesar del escaso número de lectores, por obra del rumor, que es el trato que más le conviene a la práctica dandy, el libro fue todo un éxito⁴⁸. Frívolos y fatuos fueron los

⁴⁵ Roger Kempf, id., p. 30.

⁴⁶ Barbey d'Aureville, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁷ Este es un punto capital de diferenciación entre el dandismo europeo y el dandismo de los escritores hispanoamericanos. La inexistencia de una literatura a escala industrial, como la europea, hizo que al mismo tiempo en que procuraban ejercer apartamiento aristocrático, los escritores hispanoamericanos apelaran de manera programática a la conformación de un público lector. En este doble movimiento se encierra una de las diferencias hispanoamericanas. Esta ambigüedad constitutiva, veremos, es crucial en Rubén Darío.

⁴⁸ El éxito o la popularidad parece ser tan importante para la pose dandy de Barbey como para la teatralización bohemia de Murger. La diferencia parece medirse en la cantidad de compradores.

que lo compraron en su primer edición y –le advierte a su editor- serán ellos mismos los que volverán a comprarlo en la segunda:

Se trata de la misma fatuidad que hizo posible el primer éxito y que hará posible el segundo para esta nadería, en cuya primera página he estado tentado de escribir la siguiente impertinencia: “*De un fatuo, por un fatuo, para unos fatuos*”; pues a los fatuos todo les parece reflectante, y esto es un espejo para ellos. Muchos vendrán a mirarse *aquí dentro* y a peinar su mostacho: los unos para reconocerse, y los otros para transformarse ... ¡en Brummells!⁴⁹.

Libro-espejo que prefigura y fragua el vínculo que ha establecido e inexorablemente establecerá con sus lectores, su autor reconoce que fue fabricado para el reconocimiento o la imitación. Desde el momento que las prácticas ejecutadas por Brummell se cristalizan en la fijeza de la letra escrita, el dandismo deviene tipo y aporta a su cosificación. Nadería que se repliega, ella misma, en su propia elaboración: el libro se vuelve objeto de lujo para el deleite de la contemplación. Lo mejor del libro, dice su autor, son las notas, que fueron redactadas al margen de las pruebas de impresión y por puro placer. “Ellas solas – escribe Barbey a su amigo Trebutien- pueden constituirse en un tratado sobre dandismo, si es que ese tratado fuera posible. Ellas son los clavos que retienen los pliegues flotantes o relevantes del drapeado del texto”⁵⁰.

Más allá de lo que las notas dicen, aporten o no a un improbable tratado sobre el dandismo, ellas mismas son un divertimento, la deriva escrituraria de un texto que como un vestido, o más precisamente, como la corbata del dandy, encuentra su gracia en la maestría con que produce sus pliegues. La habilidad para

⁴⁹ Barbey d’Aurevilly, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁰ Las citas de las cartas a Trebutien (*Lettres à Trebutien*, Paris, F. Bernouard, 1927, 4 volumes) fueron tomadas de Roger Kempf, *op. cit.*, pp. 29 – 32.

sorprender se desplaza de las articulaciones del vestido a las sagacidades de la pluma.

3. Dandismo y bohemia: confluencias de Baudelaire

Baudelaire inaugura una vía oblicua y a contracorriente hacia la bohemia⁵¹. Más aun, su bohemia es el envés de su dandismo. Cuando sostiene que el dandy no tiene otra profesión que la elegancia ni otra ocupación que la de cultivar la idea de la belleza en su propia persona, liga su definición del dandismo al brummellismo de Barbey. Se trata de la distinción que sobreviene del rigor reflectante de una fachada bruñida: "Un dandy debe aspirar a ser sublime sin interrupción. Debe vivir y dormir frente a un espejo"⁵². Baudelaire mismo, durante un corto período de su vida, a los veintiún años y a causa de haber recibido su herencia, lleva una vida elegante en el hotel Lauzun. En dos años el poeta gasta su renta y buena parte de su capital. En 1844 su familia obtiene una declaración judicial que lo declara incapaz de administrar sus bienes.

Baudelaire no fue un bohemio por elección. Más aún, aborreció el desaliño, la suciedad y el desorden de la vida de la bohemia. Por el contrario, su concepción de la vida artística se encuentra en las antípodas de la espontaneidad y el sentimentalismo bohemio. Poniendo el acento en la disciplina y el cálculo que exige una obra de arte se encuentra más próximo a la práctica dandy que al desarreglo bohemio. Sin embargo, sin lugar a dudas, Baudelaire pasó la mayor parte de su existencia inmerso en las condiciones de vida bohemia. La contracara de Baudelaire

⁵¹ Para el señalamiento del modo en que Baudelaire se relaciona con el dandismo y la bohemia, parto de Siegel, *op. cit.*, cap. iv, "Le poète comme dandy et bohème: Baudelaire" pp. 97 – 122.

⁵² Charles Baudelaire. *Mi corazón al desnudo en Diarios íntimos*, Buenos Aires, Fraterna, 1978, p. 50.

dandy, habitante pródigo del hotel de Laurzun, es el vagabundo, sin un peso en el bolsillo, que alquila lamentables piezas de pensión, amigo de las prostitutas, oficiante de la ebriedad, explorador de los paraísos artificiales.

En *Acerca del vino y el hachís* es posible leer algunas escenas de vida de bohemia que revelan las dimensiones poéticas que encuentra en la embriaguez alcohólica. Su voto a favor del vino se asocia a su hermandad con los desposeídos, con el “pueblo que trabaja y merece beberlo”⁵³. El retrato que allí realiza del bohemio se puede leer como un homenaje a los artistas populares, a los que gastan su genio y su talento en la *performance* ocasional y efímera. Lo vemos en el relato del guitarrista español que acompañó a Paganini antes de su gloria oficial. Artista anónimo, caminante sin destino, llevaba la “gran vida vagabunda de los bohemios, de los músicos ambulantes, de la gente sin familia y sin patria”⁵⁴. En su teorización sobre los paraísos artificiales, Baudelaire expone sistemáticamente sobre los modos en que el artista emprende búsquedas de las imágenes y de la “multiplicación de la individualidad”, como reza el subtítulo de *Acerca del vino y del hachís*. Pero este es sólo un aspecto del proceso creativo que deberá contar como contrapartida con la disciplina y la fuerza de voluntad. Frente a esta cuestión, Jerrol Siegel apunta:

La evaporación del yo —en las muchedumbres, en la naturaleza, en las causas, en los otros, en los estados de ensoñación natural o provocada— son parte esencial de la creatividad artística. Si desea recrear el mundo de la experiencia, el artista debe estar identificado totalmente e intensamente con el mundo exterior, al punto de ser capaz de reproducir los objetos dentro de él mismo. [...] Este estado de búsqueda de las experiencias susceptibles de

⁵³ Charles Baudelaire. *Los paraísos artificiales. Acerca del vino y el hachís*. México, Fontamara, 1989, p. 38.

⁵⁴ *Op. cit.* p. 24.

completar la memoria es el que Baudelaire glorifica en el vagabundaje y que denomina bohemia, culto de la sensación multiplicada⁵⁵.

Pero este es sólo un aspecto de la actividad creativa. Por más evanescentes y evaporadas que fuesen las ideas en la conciencia del artista, ellas se armonizan a partir de la concentración y el trabajo riguroso, aspecto que lo aproxima al dandy. El individuo concentrado en sí mismo forma y fortifica su voluntad a través del cálculo y del artificio con el que el dandy y el poeta sustituyen a la naturaleza. Esta es la cuestión que aleja a Baudelaire de la tendencia que representa Murger. Convencido de que el arte puede ser reflejo directo de la espontaneidad y del sentimiento, Murger cree en la existencia de un arte producto de la vida desordenada de los bohemios. Él ignora, dice Baudelaire, que el genio debe, como el aprendiz de saltimbanqui, arriesgar a romperse mil veces los huesos en secreto antes de danzar delante del público. Contra los partidarios de la inspiración y de los escritores que creen en el poder de la espontaneidad, Baudelaire alza la figura de Poe, quien lejos de confiar en el talento innato o en la naturalidad, insiste sobre el rol que juegan, en el análisis de la composición literaria, la ciencia, el trabajo y el análisis⁵⁶.

En sus trabajos de crítica de arte, Baudelaire afianza su condición de provocador. En los movimientos de su escritura es posible descubrir, de un modo diferente, las huellas de la bohemia: "En la mayoría de los casos –dice Benjamin-

⁵⁵ Jerrold Siegel, *op. cit.*, pp. 114 –115, la traducción en mía.

⁵⁶ Cf. Edgar Poe, "Filosofía de la composición" en *El poeta y su trabajo*. México, Universidad Autónoma de Puebla, 1985, pp. 27 - 40. En el capítulo II veremos cómo este tema trasvasará en las reflexiones que Rubén Darío realiza en las crónicas que escribe a propósito de Poe. En la experiencia de los escritores hispanoamericanos, la vida disipada y los paraísos artificiales tienen un límite bien preciso desde el momento en que, más allá de las imprecaciones, se apuesta a la seducción de un público de sectores medios, refractario a los desórdenes de la bohemia.

expone sus opiniones apodóticamente”⁵⁷. Expone e ironiza haciendo de la broma un culto en un movimiento que aproxima su escritura a las formas de construcción de las barricadas: ambos son ejemplo de trabajo no asalariado y enteramente pasional. En su tarea crítica, el escritor despliega una política de independencia a través de la cual afirma su posición y construye una nueva legitimidad alimentada a partir de la figuración de la vida de artista. Para estudiar este aspecto, indagaremos en un ensayo ejemplar: “El pintor de la vida moderna”⁵⁸. A propósito de Constantin Guys, un pintor de costumbres, cronista de circunstancias, observador de la vida cotidiana, Baudelaire encuentra la ocasión para establecer las reglas que constituyen al artista moderno y, a un mismo tiempo, realizar una demostración de la crítica de arte que conviene a las obras en cuestión: “pura hipótesis poética, conjetura, trabajo de imaginación”⁵⁹.

El ensayo toma como eje tres de los aspectos constitutivos del artista moderno, que remiten de una y otra forma al perfil de su figura desde las tensiones desatadas entre bohemia y dandismo. Estos son: anonimato vs. éxito comercial; autodidactismo vs. formación académica; mundanidad vs. apartamiento aristocrático.

3.1 La aristocracia del anonimato

En cuanto a las relaciones que se juegan entre anonimato y éxito comercial podemos decir, sin vueltas ni artilugios argumentativos, que es uno de los soportes centrales del tema de la vida de artista. Las primeras palabras de Baudelaire

⁵⁷ “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” en *Poesía y capitalismo*, id., p. 24.

⁵⁸ Cf. Charles Baudelaire. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 1996, pp. 349 – 392.

⁵⁹ id., p. 356.

apuntan a amonestar al público ingenuo e incomprensivo que sólo tiene mirada para los artistas clásicos (Tiziano o Rafael para la pintura, Bousset o Racine para la literatura) y que creen que la historia del arte se resuelve en un puñado de nombres. Frente a la garantía que ofrecen el museo o la Academia, Baudelaire recupera la figura de los *poeta menores* y de los pintores de *segundo orden*. El gran público sostiene el concepto de que lo bello es único y absoluto y se muestra desdeñoso del elemento relativo, circunstancial o de época que forma parte en la configuración de lo bello. De ahí que su objeto de estudio resida en los grabados de un pintor que prefiere el anonimato a la propagación de su nombre, hecho de por sí escandaloso para los cánones del arte industrial que comercializa a partir de la imposición de un nombre, más aun, cuando en algunos casos el nombre se vuelve valor de cambio⁶⁰:

Gran enamorado de la multitud y del incógnito, el Sr. C. G. lleva la originalidad hasta la modestia. El Sr. Thackeray que, como se sabe, siente mucha curiosidad por las cosas del arte y dibuja él mismo las ilustraciones de sus novelas, habló un día del Sr. G. en un pequeño periódico de Londres. Este se enfadó como si se tratara de un ultraje a su pudor. Recientemente aún, cuando supo que me proponía apreciar su espíritu y su talento, me suplicó, de una manera muy imperiosa, suprimir su nombre y no hablar de sus obras más que como las de un anónimo.⁶¹

⁶⁰ Sobre esta cuestión Benjamin apunta: "La *Revue des deux mondes* escribió por entonces: "¿quién conoce los títulos de todos los libros que ha firmado el señor Dumas? ¿Los conoce él mismo? Si llevase un diario en el "debe" y el "haber" seguro que olvidaría .. a más de uno de esos hijos de los que es padre legítimo, natural o adoptivo". Corrió la fábula de que Dumas ocupaba en sus sótanos a toda una compañía de literatos pobres. [...] La elevada remuneración del folletón, junto con su gran consumo, ayudaba a los escritores que la servían a conseguir un gran nombre entre el público. Algunos no estuvieron lejos de emplear, combinándolos, sus medios y su fama: la carrera política se les abría casi automáticamente. [...] Baudelaire temprana y plenamente consideró sin ninguna ilusión el mercado literario. En 1846 escribe: "Una casa puede ser hermosa, pero sobre todo, y antes que nos detengamos en su belleza, tiene tantos metros de alta y tantos metros de larga. Igual pasa con la literatura, que presenta una sustancia inestimable: es sobre todo líneas llenas; y el arquitecto literario, al que no sólo su nombre promete ganancia, tiene que vender a cada precio". Hasta su muerte siguió estando mal situado en el mercado literario". Cf. Walter Benjamin, id., pp. 43 – 46.

⁶¹ Charles Baudelaire, id., p. 355.

Más allá de la modestia y el pudor que motiva la determinación de suprimir el nombre propio del pintor C. G. (Constantin Guys), Baudelaire, introduce el tema a partir de una tensión constitutiva del arte nuevo: multitud / incógnito son los polos dentro de los que se mueve el ejército de *poetas menores* y de pintores de *segundo orden* que desarrollan su producción sin ser advertidos por el gran público. El pudor y la modestia de C. G. es una forma más de expresar el desdén aristocrático frente al público que no comprende, que pasa de largo cuando la obra no porta el nombre del autor de éxito comercial. Anonimato y multitud esconden las tensiones que atraviesan al artista que su debate ético entorno del éxito o el fracaso. Esta cuestión alcanza una dimensión de suma importancia para el análisis puesto que, frente a las imposiciones del mercado que se vuelven ingobernables e intratables para el artista, la rebeldía en ocasiones se resuelve en el gesto aristocrático que es un uso literario del dandismo brumelliano, como veremos más adelante.

3.2. El artista autodidacto

El proceso de formación del artista moderno plantea otra de las formas que asume la rebeldía. Fuera de las academias y de las instituciones de enseñanzas oficiales, el artista, parece decimos Baudelaire, se hace solo.

El Sr. G. es viejo. Jean-Jacques, afirma, comenzó a escribir a los cuarenta y dos años. Fue tal vez hacia esa edad cuando el Sr. G., obsesionado por todas las imágenes que llenaban su cerebro, tuvo la audacia de llenar sobre una hoja blanca tinta y colores. A decir verdad, dibujaba como un bárbaro, como un niño, irritándose con la torpeza de sus dedos y la desobediencia de su herramienta. [...] Hoy, el Sr. G., que ha encontrado por sí solo todas las pequeñas artimañas del oficio, y que se ha hecho, sin consejos, su propia educación, se ha convertido en un poderoso maestro a su manera, y no ha conservado de su primera ingenuidad más que lo necesario para añadir a sus ricas facultades un inesperado aliño.

Dar comienzo a la labor de pintor o de escritor a una edad madura consiste en prolongar los tiempo del aprendizaje, pero de un aprendizaje que está lejos de la normativa pedagógica escolar o universitaria. El aprendizaje del artista moderno apela a métodos más informales, pero no por eso menos rígidos que los de la academia. Los años de formación consisten en el proceso de constitución de una subjetividad producto de la inmersión de y en el mundo que hace de la observación apasionada un método sistemático. La inmersión en el mundo es uno de los aspectos que rozan la vida bohemia alejada de la academia y la formalidad escolar.

En las figuras del niño, el animal y el convaleciente, asociadas a la labor de Constantin Guys, confluyen los aspectos que fundan la novedad que Baudelaire descubre en el pintor. En la extrañeza de sus miradas se tramita el costado bárbaro de un arte que desecha la belleza abstracta que se enseña en las academias. La obra que se contenta con reproducir la técnica aprendida de los maestros se vuelve falsa si no incorpora la sensibilidad vital del presente del artista. El artista de gabinete, el observador de museos, el que se encierra en el estudio del método y la lógica de la tradición heredada pierde la memoria del presente. El camino recorrido por el Sr. G. es el inverso: empezó por contemplar las circunstancias de la vida que lo rodeaba y en su madurez se apoderó de las técnicas necesarias para expresar la vida. De ahí que el costado bárbaro de su pintura, que debe mucho a la incorrección académica de su trazo, es lo que le permite hacer arte con lo transitorio y fugaz de la vida moderna.

Como el animal salvaje que permanece extático estudiando los movimientos de su próxima presa, el artista de la modernidad se parapeta al acecho de los

misterios que oculta el vértigo de las multitudes. A la rígida obstinación del animal le suma la curiosidad propia de la actividad infantil que se resuelve en observación profunda cuando la felicidad acompaña al estupor en los días en que el mundo es pura novedad. Pero cuando a los estados anteriores se le agrega el disfrute de la convalecencia, ese momento intermedio entre la salud y la enfermedad que otorga una extraña lucidez, la mirada del pintor completa la ardua tarea de un aprendizaje solitario. Los atributos de una percepción que restituye al arte el primitivismo animal, la ingenuidad infantil y el arrobamiento de la convalecencia funciona como sustituto de la carencia de un aprendizaje reglado por la Academia.

La observación que realiza sobre la prescindencia del saber erudito en la formación artística de C.G. es la misma que algunos amigos de Baudelaire hacen sobre sus inicios como escritor. Tal es el testimonio de Théodore de Banville, quien, en la primera visita a su cuarto de escritor, no encontró diccionarios ni una mesa de escribir, jamás lo vio sentado ante un montón de papel⁶². Como lo ha demostrado Benjamin, el poeta de la vida moderna hace su aprendizaje en el bulevar: "Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio"⁶³. En este punto el aprendizaje del artista inmerso en la vida bohemia se alza como una práctica rebelde frente a la imagen del artista erudito en tanto que poseedor de un saber producto de su permanencia en el gabinete de estudio. La rebeldía bohemia reivindica los estatutos de otro saber, el

⁶² Cf. Benjamin, *op. cit.* p. 88.

⁶³ Id., p. 51.

que se adquiere en el escarpado trabajo de las redacciones de los periódicos y en las salteadas lecturas realizadas en el bullicio del café.

3. 3. El príncipe incógnito

Cuando por fin lo conocí, vi enseguida que no trataba precisamente con un *artista*, sino más bien con un *hombre de mundo*. Entiendan aquí, se lo ruego, la palabra *artista* en un sentido muy restringido, y la palabra *hombre de mundo* en un sentido muy amplio. *Hombre de mundo*, es decir hombre del mundo entero, hombre que comprende el mundo y las razones misteriosas y legítimas de todas sus costumbres; *artista*, es decir especialista, hombre apegado a su paleta como el siervo a la gleba.⁶⁴

Considerando los diferentes procesos formativos del artista, Baudelaire separa entre el saber de especialista y la comprensión del mundo y sus "razones misteriosas". Implica dos modos de aproximarse a las cosas, dos formas de practicar el arte, de ahí que el especialista sea asociado al pasado y la degradación del trabajo artístico en el pasado feudal. La modernidad desata al artista de las restricciones del ejercicio de una especialidad y hace de él un trabajador libre. La cuestión nos remite a Balzac y a la categoría especial con la que clasifica al artista. Si su ociosidad es un trabajo y su trabajo es un reposo, el artista se sustrae a las reglas del orden capitalista. De ahí que el trabajo del pintor se resuelva en dos momentos diferentes y en dos espacios bien delimitados. En primer momento, el de la actividad contemplativa se cumple desde el despertar en medio de la luz del día hasta la noche en donde las luces de gas iluminan la ciudad, en todo momento debe mantenerse atento y laborioso en su trabajo de minuciosa observación de los detalles con su "*ojo de águila*", una herramienta tan imprescindible como el lápiz y el pincel. Con la llegada de la noche el Sr. G:

⁶⁴ Baudelaire. *op. cit.*, p. 356.

Se quedará el último donde pueda resplandecer la luz, resonar la poesía, hormiguear la vida, vibrar la música; donde una pasión pueda *posar* para su ojo, donde el hombre natural y el hombre convencional se muestran en una extraña belleza, donde el sol ilumine las alegrías rápidas del *animal depravado*.⁶⁵

Pero, a diferencia del hombre ocupado, a la hora en que todos duermen tras una agotadora jornada, él da inicio a la segunda instancia de su trabajo, la de hacer revivir todo lo que ha visto en el vértigo del día:

Ahora, a la hora en que los otros duermen, éste está inclinado sobre su mesa, asestando sobre una hoja de papel la misma mirada que dedicaba anteriormente a las cosas, esforzándose con su lápiz, su pluma, su pincel, haciendo saltar el agua del vaso al techo, secando su pluma en su camisa, apresurado, violento, activo, como si temiera que se le escaparan las imágenes, pendenciero aunque solo, y atropellándose a sí mismo.⁶⁶

La escena de trabajo del artista es la del luchador, la del héroe, como la ha señalado Benjamin en su análisis de Baudelaire. Pero lo que interesa destacar, además, es la característica del trabajo del artista y la situación diferente que el establece. Esforzado más que ningún otro, las horas dedicadas al trabajo hacen de él un superhombre cuando no puede distinguir entre el reposo y el trabajo, entre el ocio y la ocupación. Esforzado de la pluma, su vida parece alcanzar el disfrute a perpetuidad a partir de una modalidad de producción que se muestra rebelde a la mecánica del trabajo asalariado a un mismo tiempo que se libera de toda servidumbre. Su arte es la razón de estado de un individuo que se declara soberano de sí mismo.

Desde esa posición puede dominar al mundo como un "príncipe incógnito", agrega Baudelaire. Por la libertad que le otorga su trabajo, el artista moderno deja

⁶⁵ id., p. 360.

⁶⁶ id., p. 360.

de ser artista para volverse hombre de mundo, ciudadano universal, cosmopolita y nómada. De este modo, si C.G. se diferencia de los artistas consagrados en virtud de su anonimato, a su vez, su anonimato se vuelve desdén aristocrático convirtiéndolo en “un *príncipe* que disfruta en todas partes de su incógnito”⁶⁷. Reside fuera de su casa y se siente en todas partes como si estuviera en su casa. Gracias a la vida ejemplar del Sr. G., “muy viajero y muy cosmopolita”, Baudelaire confirma el espíritu bohemio del artista que deambula por el mundo sin domicilio fijo.

Les he dicho que me repugnaba llamarle un puro artista, y que él mismo se defendía de ese título con una modestia matizada de pudor aristocrático. Yo le llamaría gustosamente *dandy*, y tendría para ello algunas buenas razones; pues la palabra *dandy* implica una quintaesencia del carácter y una inteligencia sutil de todo el mecanismo moral de este mundo; pero por otra parte, el dandy aspira a la insensibilidad, y en ese aspecto el Sr. G., que está dominado por una pasión insaciable, la de ver y sentir, se aparta violentamente del dandismo.⁶⁸

Si bien el pintor de la vida moderna manifiesta pasión y profesión por “adherirse a la multitud”, al mismo tiempo, se separa de ella por su fisonomía diferente, por su temperamento, por su distinción⁶⁹. En su aproximación y, al un mismo tiempo, en su separación el artista moderno provoca el encuentro de su rebeldía con el dandismo. Su relación con la multitud, su posición ambivalente se resuelve en la práctica de “la eumetría, la distancia correcta”⁷⁰. Esta posición,

⁶⁷ id., p. 358.

⁶⁸ id., p. 358.

⁶⁹ id., p. 358.

⁷⁰ Cf. Michel Onfray, *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión*. Buenos Aires. Libros Perfil, 1999. En la figura del Condottiere, Onfray reúne una serie de sensibilidades que mostraron figuras rebeldes, indómitas, resistentes, singulares y que hicieron de la autonomía un principio irrenunciable: “Cínicos y dandis, libertinos y románticos, estructuraron con su propia actitud, e temperamento ético del Condottiere. Para rematar la descripción y completarla en su dimensión política, debo decir que el contrapunto de ese personaje ideal sería el Libertario, no anarquista a la manera antigua, sino depositario de esa tradición de rebelión en una perspectiva decididamente moderna. Diógenes y Baudelaire, Wilde y Carlyle reconciliados”. Cf. Onfray, *op. cit.* pp. 182 –183.

producto del encuentro entre ética y estética, nos lleva a revisar los términos en que dandismo y bohemia se cruzan en el momento de gestación de la modernidad literaria. Del texto de Baudelaire se desprenden las múltiples implicancias que el dandismo asume en relación a la construcción de la figura de artista. Su aporte consiste en la invención de un carácter conflictivo y ambivalente en relación a las coordenadas sociales que rigen la vida burguesa. En el entramado entre dandismo y literatura muchos escritores encontraron un modelo para fraguar los múltiples relatos sobre vida de artista.

4. Fin de siglo, decadencia y derivas latinoamericanas del archivo europeo

En el fin de siglo y su desenlace simbolista, en la exacerbación del gusto por el lujo y la ornamentación, el dandismo abandona su primitiva moderación para terminar celebrando el artificio. Cuando apela a la variación de las máscaras en una combinación que reúne esteticismo, decadencia y snobismo, el dandy deja de ser un personaje marginal y rebelde como en lo describen Baudelaire y Barbey, sino que, confundiéndose con los snobs, busca gozar del mimo y el halago de las elites. Esta última deriva del dandismo es estudiada por Hans Hinterhäuser en relación al estilo de vida y las excentricidades de dos personajes históricos: el marqués de Boni de Castellane y el conde de Montesquiou. En ellos se inspiran personajes como el Des Esseintes de Karl Huysmans, el Baron de Charlus en *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust y el Monsieur de Phocas de Jean Lorrain⁷¹.

⁷¹ Cf. Hans Hinterhäuser. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Ed. Taurus, 1980.

En este punto el dandismo desemboca hacia el narcisista ensimismamiento del decadente, donde la búsqueda de distinción se trasmuta en la enfermedad como pose. Lo estigmatizado por el burgués como psicopatológico se constituye en condición previa para la entrada en el ilustre círculo de los estetas y su inclinación por todo lo extraordinario y prohibido más allá de toda moral. El rechazo a la normalidad el mundo burgués lleva del placer a la perversidad que inicia una escatológica intensificación de los sentidos que linda con la neurastenia y la histeria⁷².

Frente a los personajes decadentes del arte del fin de siglo, Max Nordau elabora la teoría de la degeneración para describir a los principales talentos de la época. Denomina a Verlaine "un repulsivo degenerado con cerebro asimétrico y rostro mongólico y a Oscar Wilde lo llama loco y en sus trajes llamativos reconoce "la enfermiza confusión del impulso sexual"⁷³. En el estereotipado positivismo de Nordau se hace el reproche a la vagancia y la falta de fijeza de la llamada naturaleza artística. Probablemente, estas derivas europeas de la bohemia y el dandismo hayan sido las que primeramente impactaron en el modernismo hispanoamericano.

A los fines de nuestro análisis, interesa recuperar a modo de conclusión, algunos de los aspectos tratados en este capítulo y que serán asimilados por la bohemia y el dandismo americanos. Si por un lado, el dandismo, en su búsqueda de individuación marcada por la excepcionalidad y la distinción, es segregación y

⁷² Cf. Eckhard Neumann. *Mitos de artistas. Estudio psichistórico sobre la creatividad*. Madrid, Ed. Tecnos, 1992, en especial, Capítulo III: Aislamiento y patologización del genio en el siglo XIX, pp. 119 – 150.

⁷³ Max Nordau. *Entartung*, Berlín, 1892 (*Degeneración*, traducción de Nicolás Salmerón y García, Madrid, 1902) cit. en Eckhard Neumann, *op. cit.*, p. 146.

apartamiento; la bohemia, por el contrario, tiende al gregarismo y a la cofradía a fin de constituir una formación. Ella prueba hasta dónde se extienden los límites del orden burgués. El bohemio es trabajado por el deseo de pertenecer a un grupo, una comunidad en el que encontrar un público donde ejercer un magisterio. Lejos de ser la contracara del bohemio, el dandy es uno de los polos de tensión desde los que se constituye la figura del artista moderno.

En el cruce entre dandismo y bohemia se leen esas tensiones que básicamente podemos enumerar como:

- 1) Repulsión / atracción por las multitudes en su doble faceta de pueblo – público.
- 2) Deseo de distinción por medio de las estrategias de presentación y prácticas que lo alejan de la uniformidad de la sociedad democrática.
- 3) Ambiciones de reconocimiento a partir de una posición rebelde a las condiciones impuestas por el nuevo orden social.

En la consideración de las relaciones entre dandismo y bohemia es posible determinar la existencia de una serie de figuras ejemplares que en el marco de la modernización literaria hispanoamericana operan su diferenciación de la tradición letrada. Ellos forman la valiosa y apreciable galería de raros que aprendieron a modelarse a partir de los lineamientos que estableció Rubén Darío desde la cosmopolita Buenos Aires. En su mayoría fueron artistas y escritores provenientes de los sectores medios de la población que pretendieron ocupar posiciones sin contar con las ventajas que brindaba la posesión de un origen patricio o las rentas de la alta burguesía exportadora.

A fines del XIX y principios del XX, muchos de los artistas hispanoamericanos comenzaron por plagiar a las figuras de artistas de la literatura europea como un modo que apropiación productiva de una extensa y vasta tradición. Recuperar y reactivar algunas de las figuras emblemáticas del período de gestación y emergencia del campo literario ajeno permitió gestionar la aparición de uno propio. De ahí que surgieran una serie de dandies y bohemios americanos como producto de la transmutación y metamorfosis de personajes pertenecientes a otros escenarios culturales. Lejos de calificar a este movimiento bajo el estigma de la copia o de la influencia ancilar, veremos cómo se vuelven un aporte decisivo para la consolidación de las respectivas literaturas nacionales. Como en muchos otros aspectos, la literatura hispanoamericana se inventa un linaje europeo con el objetivo de consolidar un terreno propicio para lograr una autonomía que no dejará de mostrar sus límites.

Capítulo II

La figura del raro

1. Buenos Aires, cosmópolis americana

La emergencia de los campos literarios nacionales y de las figuras del escritor e intelectual moderno y el proceso de profesionalización del escritor en el ámbito hispanoamericano tiene como marco la transición entre la vieja "ciudad letrada"¹ colonial y el orden republicano hacia fines siglo XIX. La particularidad de esta transición está signada por una compleja situación: supervivencia de estructuras coloniales en el seno de las repúblicas independientes e inicio del proceso de modernización marcado por las nuevas formas de dependencia neo-colonial que impone el capitalismo hacia fines del XIX².

Las transformaciones operadas principalmente en los centros urbanos más importantes de América Latina se hallaban sujetas a las necesidades de expansión del mercado mundial que requería materias primas para la producción y consumidores para sus productos manufacturados. Crecieron las ciudades, algunas alimentadas por la población proveniente del éxodo rural, otras por la aparición de los inmigrantes extranjeros³, siendo lo típico de la época la movilidad social. El nuevo paisaje urbano se configura en los principales centros con la construcción de lujosos e imponentes teatros y edificios, el trazado de amplios bulevares y

¹Cf. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

² El proceso a sido estudiado por Ángel Rama en *Las máscaras democráticas del modernismo* (Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985) y Julio Ramos *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (México, Fondo de Cultura Económica, 1989).

³ José Luis Romero en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* describe ampliamente este proceso de cambio urbano. Para el período que nos ocupa, véase en especial el Capítulo 6: "Las ciudades burguesas", pp. 247 – 318.

avenidas, la aparición de modernos cafés y el diseño de parques que, yuxtaponiendo múltiples paisajes (fastuosidad versallesca junto al exotismo japonés, patios sevillanos contiguos a una lánguida floresta inglesa) apelaban a la fantasía del paseante. Estos nuevos escenarios se irán poblando de personajes extraños a la vieja ciudad patricia. Numerosos contingentes de inmigrantes europeos, clases medias urbanas que aspiraban a intervenir en la circulación del dinero, jóvenes intelectuales con ilusiones de ascenso, profesionales sin el respaldo de un apellido prestigioso, escritores de provincia que llegan a la capital con el fin de hacerse un nombre en las letras nacionales.

En la emergencia de los campos literarios e intelectuales de los países de modernidades periféricas, las matrices europeas de la bohemia y del dandismo están atravesadas por las notas singulares de cada uno de los contextos en que se inscriben y por las circunstancias históricas y culturales que las rodean. Las capas sociales que pugnaban por insertarse cultural y económicamente al nuevo orden siempre tuvieron frente a ellas un horizonte de aventuras. Observa José Luis Romero:

La aventura estaba en la base del sistema que cambiaba, precisamente porque despertaba posibilidades nuevas que requerían imaginación para identificarlas y, a veces, cierta falta de prejuicios para emprenderlas mediante los apoyos que fueran menester (...) La sociedad urbana se hizo más fluida y los canales para pasar de un estrato a otro más variados y transitables. Sólo se requería eficacia –y, sin duda, suerte– para salvar los obstáculos y alcanzar el pequeño olimpo del *tout* México, del *tout* Río de Janeiro o del *tout* Buenos Aires⁴.

La experiencia porteña de Rubén Darío, el modo en que se inserta en ese medio, su triunfo rotundo, es un ejemplo de ello. Su experiencia intelectual está

⁴ *op. cit.*, p. 267 - 268.

vinculada a la figuración de una imagen y al desarrollo de una política de escritor articulada en varios frentes simultáneos: cultivó aceitadas relaciones con las consagradas figuras del parnaso oficial, convivió con los jóvenes marginales y díscolos de la bohemia y supo ganarse el favor del gran público burgués del diario *La Nación*. Su caso es más significativo aún si tenemos en cuenta que el escritor nicaragüense –más allá de sus primeros éxitos chilenos- fue un inmigrante más en la gran ciudad cosmopolita, proveniente de una de las zonas más atrasadas de América Latina, tentado por las posibilidades que ofrecía una ciudad que en esa época funcionaba como un pequeño mito para quienes deseaban lanzarse a la aventura metropolitana⁵. Sin desconocer la importancia de la etapa chilena y del temprano reconocimiento que obtiene con la publicación de *Azul* en 1888, nos interesa seguir los hilos de la trama porteña que le aseguran al poeta su consagración definitiva. "Triunfar en Buenos Aires –apunta Ángel Rama- fue la ambición máxima, aún por encima de triunfar en Madrid, y solo por debajo de triunfar en París"⁶. Buenos Aires presentó para Darío un clima favorable para dar cauce a una afiebrada producción intelectual y poética. En el marco de nuestro trabajo, la estancia porteña de Darío merece ser considerada pues es el momento

⁵ La gran ola inmigratoria de fines del diecinueve en Argentina llenó de extranjeros las ciudades. Entre 1880 y 1899 entraron al país 1.949.593 inmigrantes, salieron 727.210, quedando un saldo de 1.222.383. En 1895 los extranjeros representaban el 52,2 % de la población en la Capital del país. Cf. Ricardo Falcón. *Los orígenes del movimiento obrero (1857-1899)* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, pp. 55 - 61 Según el análisis de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, la cuestión inmigratoria "traducía el programa concebido ya por los hombres de la organización nacional, que incluía la inmigración como medio no solo de poblar el desierto, sino también de borrar los hábitos que se identificaban con el caudillismo y la barbarie rural. Se trataba de crear "desde arriba" la sociedad civil que debería convertirse en el soporte de un Estado nacional moderno de tipo capitalista." Cf. "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos" en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, pp. 71 - 105.

⁶ *Las máscaras democráticas del modernismo*, id., p. 113.

en que el poeta da inicio a la construcción de la figura del "raro". Es también la etapa en que el sortilegio del azul comienza a espesarse con las complicaciones que acarrea la "inquerida bohemia"⁷.

El arribo de Darío a Buenos Aires coincide con la emergencia de una crisis social, política e intelectual dentro del marco de modernización impuesto por la llamada generación del 80 cuyo proyecto, liderado por una minoría oligárquico terrateniente, impuso la organización definitiva del país. Noé Jitrik describe sucintamente esa crisis en los siguientes términos:

Todo se complica: el artefacto político de la oligarquía se vuelve compulsivo y soberbio, deja impagas las deudas de gratitud respecto de los que lo idearon, provoca a sectores disconformes tradicionalmente, tal como los católicos, y crea nuevas disconformidades entre elementos que siempre habían sido críticos, rompe el equilibrio entre capitalismo privado y Estado, se excede en el cumplimiento de los compromisos con el extranjero, no logra contener la especulación, pierde, en suma, su capacidad imaginativa y se esclerosa, con lo cual nada es más que previsible que la crisis que lo acecha y que se produce fatalmente⁸.

La vida porteña de Darío (1893-1898) coincide con un momento caracterizado por un progresivo abandono de las formas letradas en el ejercicio de la escritura y la aparición de un grupo de lectores y escritores que "más que en los libros se educó en los diarios y revistas y que practicó con más asiduidad que sus antecesores, las reuniones de café y la vida bohemia, sustituyendo los templos de saber laico que eran los Ateneos y las logias masónicas"⁹. La época se destaca por la entronización del café y de la redacción del periódico como espacio de intensa

⁷ "...el falso azul nocturno de inquerida bohemia" es el verso octavo del primer "Nocturno" publicado en *Cantos de vida y esperanza*. En el marco de la textualidad dariana, la expresión constituye un tópico asiduamente transitado pero ostensiblemente velado, de ahí que se alce más como enigma que como referencia a circunstancias precisas.

⁸ Cf. *El mundo del Ochenta*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, [1968]1982, p. 97.

⁹ Cf. *Las máscaras democráticas*, id., en especial, el capítulo II: "El arte de la democratización", pp. 31- 77.

actividad cultural y literaria. El ejercicio de las letras progresivamente dejará de ser una actividad adicional del político o del universitario para transformarse en una tarea profesional que requiere cierto grado de especialización. En el horizonte de los jóvenes talentosos –generalmente autodidactas- y provenientes de las clases medias, se alza un camino inexplorado hasta entonces: la aventura de hacerse de un nombre de autor. El panorama porteño es similar al de otras grandes urbes latinoamericanas:

A pesar de las trabas que oponían los sectores dirigentes, hay una impetuosa democratización, notoria en las ciudades, donde no sólo está surgiendo un proletariado que se organiza sobre los modelos sindicales europeos y con cuyos cuadros intelectuales comparten los poetas un vago espíritu rebelde (...) sino también una baja clase media que a partir de familias de artesanos o familias pueblerinas venidas a la capital, que procuran ascender en los grados de la administración, de la enseñanza, de las profesiones y aún del ejército. Si se revisan con atención las biografías de los poetas que hacen eclosión en la época, si se ponen los ojos en de qué vivían, si se examinan los empleos que alcanzaron y el círculo en que gracias a ellos se integraron, se recuperará ese hirviente demos que la democratización impulsaba, cuyas energías, cuyas ambiciones de ascenso social, cuyo oportunismo, cuyos modelos extraídos del catálogo epocal importado, compartieron fehacientemente¹⁰.

Nuevos partidos, nuevas ideas, nuevos actores sociales ingresan en la escena argentina del noventa. El exotismo del modernismo adviene al mismo tiempo que las exóticas y amenazadoras ideas socialistas y anarquistas. La crisis del noventa, más allá de la caída bursátil, los pronunciamientos militares y de las fisuras al interior de los sectores gobernantes, está profundamente marcada por el acceso a la vida social, política y cultural de los sectores medios y proletarios, por las numerosas huelgas obreras que se suceden en la década, por los inicios de la

¹⁰ *Op. cit.*, p. 50.

organización sindical, por la edición de múltiples periódicos y folletos de literatura revolucionaria y por la emergencia de la figura de autor.

2. La rebeldía del noventa

En 1890, Roberto Payró, que tenía 23 años y dirigía en Bahía Blanca un periódico de provincia, decide marchar hacia Buenos Aires para plegarse al movimiento insurreccional del 26 de julio encabezado por Leandro N. Alem. También el joven Alberto Ghirardo, de 16 años, se sumó al llamado rebelde distribuyendo municiones y cartuchos en el Parque, lugar de concentración del levantamiento armado. El poeta suizo Charles de Soussens, quien había llegado a Buenos Aires persiguiendo los pasos de una artista del Music-Hall parisino, abandonó su puesto de trabajo en el Consejo Nacional de Educación para combatir en las calles. Dice la leyenda que el poeta combatió vestido con frac y guantes blancos. En el gesto se anuncia el personaje que será emblemático de la bohemia de Buenos Aires: su figura de "magnánimo pobre" es representativa de la forma paradójica que asume la espectacularidad del dandismo en la estrechez mediocre de las urbes hispanoamericanas.

La fracasada revolución marca el clima que reinaba en Buenos Aires a la llegada de Darío. Procedente de París, el poeta arriba el 13 de agosto de 1893. Cuenta Gerchunoff, otro joven escritor que habría de formar parte de su círculo nocturno, que el poeta apareció "temeroso de timidez y acicalado como un príncipe ruso de Montecarlo"¹¹. La referencia es significativa. Entre lo principesco y lo tímido, la imagen juega con una sutil contradicción que diseña, desde el inicio, la figura del

¹¹ Cit. por Lysandro Galtier. *Carlos de Soussens y la Bohemia Porteña*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1973, p. 40.

raro. La nota exótica (lo ruso del príncipe) no alcanza para disimular el temblor del cuerpo del poeta. Son las marcas que imprime la experiencia cuando la vida misma se vuelve obra de arte. Sin embargo, y a pesar de la temblorosa timidez, Darío contaba en su haber con la experiencia chilena y había aprendido la cruda lección: “la forma –dirá más tarde- es lo que primeramente toca a las multitudes”¹². En Santiago ya había vivido su momento balzaciano cuando las desventajas del guardarropa lo colocaron más cerca que nunca de Lucien de Rubempré:

Ruido de tren que llega, agitación de familias, abrazos y saluciones, mozos, empleados de hotel, todo el trajín de una estación metropolitana. Pero a todo esto las gentes se van, los coches de los hoteles se llenan y desfilan y la estación va quedando desierta. Mi valijita y yo quedamos a un lado, y ya no había nadie en aquel largo recinto, cuando diviso dos cosas: un carruaje espléndido con dos soberbios caballos, un cochero estirado y *valet*, y un señor todo envuelto en pieles, tipo de financiero o de diplomático, que andaba por la estación buscando algo. (...) Me envolvió en una mirada. En aquella mirada abarcaba mi pobre cuerpo de muchacho flaco, mi cabellera larga, mis ojeras, mi jaquecito de Nicaragua, unos pantaloncitos estrechos que yo creía elegantísimos, mis problemáticos zapatos, y sobre todo mi valija. Se dirigió a mí. –“Tengo -me dijo- mucho placer en conocerle. Le había hecho preparar habitación en un hotel de que le hablé a su amigo Poirier. No le conviene”¹³.

El “jaquecito” de Nicaragua perjudica al poeta joven en busca de su consagración y delata la traza de un inmigrante pobre. Un error en el atuendo puede hacer fracasar un proyecto largamente acariciado y transformarlo en ilusiones perdidas, de ahí que en adelante Darío se preocupe tanto por la ropa en sus presentaciones. Como vimos en el capítulo anterior, en el ceremonial de la presentación se juegan no sólo las expectativas de hacer una carrera, sino también la de disimular un origen.

¹² --Prefacio” a *Cantos de Vida y Esperanza*, *Poesía*, Caracas, Ayacucho, 1977, p.243.

¹³ *Autobiografía*, id., p. 50 – 51.

La impresión que guardo de Santiago, en aquel tiempo, se reduciría a lo siguiente: vivir de arenques y cerveza en una casa alemana para poder vestirme elegantemente, como correspondía a mis amistades aristocráticas¹⁴.

La cuestión tiene su importancia porque, más allá de ser un lejano recuerdo de las pobrezas de su juventud, juntar el dinero para el sastre chileno parece ser uno de los problemas más serios que por esos tiempo debió afrontar Darío. En una carta que le escribe a su amigo Narciso Tondreau desde Valparaíso en 1888, quien seguramente habría oficiado de vocero de los intereses del "Sr. Sastre", el poeta decía:

Hace tiempo que no hago versos. En cambio hago prosa prosaica todos los días. ¡Y, señor mío, ganamos algo! ¡Uh, alquilo! Dígale usted al señor Sastre, de Santiago, que tenga a bien esperarse un poquito para darle dinero. Pero que le daré, eso sí. Es cierto que no me ha cobrado aún una hermosa levita, que luzco los domingos, seriamente, en mi paseo matinal por las calles¹⁵.

La levita del paseante como la máscara del comediante o la túnica del actor resulta un elemento imprescindible, al punto de imponer un desvío en la escritura con la sustitución de la poesía por la prosa prosaica. Las estrategias desarrolladas para la subsistencia del poeta son la contraparte de la compleja subjetividad que irá tramando su palabra poética en estos años.

En su relato autobiográfico¹⁶, Darío hace una reseña muy ajustada de lo que encuentra en Buenos Aires, en especial, lo que podríamos denominar las comunidades de lectura existentes en la capital. Básicamente señala tres espacios literarios bien diferentes y distinguibles. Primero, una comunidad selecta, reunida en

¹⁴ *Autobiografía*, id. p. 54.

¹⁵ En Alberto Ghirardo. *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires, Sudamericana, 1943, p. 343.

¹⁶ Como veremos más adelante, el relato autobiográfico dariano se extiende más allá de la *Autobiografía*. Es posible observar que el azul nocturno de la inquerida bohemia asoma en muchas de sus crónicas, en sus poemas, en su correspondencia.

las residencias privadas de los hombres notables, letrados eruditos del "Buenos Aires estudioso y literario", como dice Darío, nucleados alrededor de la figura convocante de Rafael Obligado. Segundo, la redacción de *La Nación*, en donde distingue la figura influyente del administrador, Enrique de Vedia, del resto de los redactores y correctores que forman el elenco de trabajadores esforzados, y dentro de los cuales figuran muchos de sus amigos escritores de la bohemia, como Julio Piquet y Roberto Payró. La redacción del diario intercepta con el tercer espacio, el de las cervecerías y los cafés donde se desarrolla la vida nocturna y donde la sobriedad no era la principal virtud.

1893 es un año clave en relación al proceso de gestación de un campo intelectual en Buenos Aires: unos meses antes de la llegada de Darío, el 25 de abril se había inaugurado el Ateneo en cuyo seno interactuaron poetas, artistas plásticos y músicos¹⁷. Si el Ateneo de Buenos Aires viene a institucionalizar las reuniones literarias que se venían desarrollando en salones particulares y constituye una instancia importante de modernización, la aparición de Darío y los bohemios que inmediatamente lo rodearon, termina por liquidar a los patriarcas de la anterior generación, entronizando al café y la cervecería como el espacio privilegiado para la circulación de lo nuevo de la producción modernista:

¹⁷ Según lo consigna *La Prensa* del 25.IV.1893 ese mismo día, con un lunch servido por el *Café Paris*, había sido inaugurado, con la presencia del vicepresidente de la Nación, doctor José Evaristo Uriburu, en el local de la Avenida de Mayo 291 (hoy 791), esquina Piedras, el Ateneo de Buenos Aires. Lo había presidido provisionalmente durante su constitución Carlos Guido Spano, a quien acompañaban Calixto Oyuela, que fue luego su primer presidente titular y quién lo inauguró: Lucio V. López, Miguel Cané, Joaquín V. González, Martín Coronado, Lucio V. Mansilla, Graciano Mendalahraru, Ernesto Quesada, Francisco A. Sicardi, Enrique Larreta, Francisco Soto y Calvo, Carlos Vega Belgrano, Manuel Carlés, Norberto Piñero, Belisario Montero, Leopoldo Díaz, Ricardo Gutiérrez, Domingo Martintó, Julián Martel (seudónimo de José Miró), Luis Berisso, Roberto Payró, Eduardo Holmberg, Ángel de Estrada, Enrique Rivarola, Juan José García Velloso, Carlos Soussens, etc., intelectuales que pertenecían a muy diversas promociones, nacionalidades y tendencias. El Ateneo murió en 1901 de "anemia e indiferencia". Cf. Lysandro Z. D. Galtier, id., pp. 39 - 40.

Casi todas las composiciones de *Prosas profanas* fueron escritas rápidamente, ya en la redacción de *La Nación*, ya en las mesas de los cafés, en el Aue's Keller, en la antigua casa de Lucio, en la de Monti¹⁸.

Estas particulares circunstancias porteñas marcan un punto de partida fundamental en el camino hacia la profesionalización del escritor. El salón literario privado, que en forma de tertulia funcionaba en casas particulares, en especial la de Rafael Obligado en el Retiro, se transforma, con la fundación del Ateneo, en un centro intelectual que convoca a un público más amplio y que, al contar con local propio, se abre como espacio para dictar conferencias o realizar exposiciones y conciertos. En su seno convivieron los viejos patriarcas de las letras y los jóvenes rebeldes, imbuidos de las nuevas ideas estéticas. En esta coyuntura, el nicaragüense cumplió –paradójicamente- funciones diplomáticas¹⁹ ya que ofició de mediador, una suerte de agente consular, entre diferentes grupos en función de objetivos estratégicos superiores: la formación del gusto y de un público lector más afín con las nuevas propuestas estéticas además de luchar para que el trabajo de escritura se transforme en una fuente de ingresos.

El recorrido de Darío, inmigrante en busca de trabajo como tantos otros extranjeros arribados en ese momento, estaba inexorablemente unido al de los

¹⁸ Rubén Darío. *Autobiografía*, Madrid, Mundo Latino, 1920, p. 142.

¹⁹ Darío llega a Buenos Aires como Cónsul general de Colombia, gracias a las gestiones de Rafael Núñez, típica figura de letrado hispanoamericano, ex presidente, publicista y poeta. Sobre su labor consular en Buenos Aires, el poeta dice: “Mi puesto no me dio ningún trabajo, pues no había nada que hacer (...)” (*op. cit.*, p. 122). A la luz de la tarea intelectual que desarrolló en Buenos Aires, podemos concluir que Darío no descuidó su trabajo diplomático, solo que lo ejerció en otro terreno, aplicándose a mediar dentro del campo intelectual que comenzaba a gestarse en Buenos Aires por esa época. Conocía de los peligros, sabía sortearlos exitosamente puesto que desde su más tierna juventud supo ganarse el favor de los letrados y desarrollar una estrategia a fin de obtener condiciones favorables para su subsistencia económica, sin por ello perder de vista el objetivo de alcanzar una mayor autonomía para el ejercicio de la profesión.

escritores venidos de las provincias interiores de la Argentina que componían un mundo tan tradicional y arcaico como el de la lejana León nicaragüense:

El destino de estos poetas estuvo ligado desde el comienzo a un grupo social intersticial que se estaba abriendo paso en la década del noventa y que se apreciará constituido al cruzar el nuevo siglo, al cual acostumbramos a designar como clase media y en cuyo seno se fraguará la *cultura pre-nacionalista*. Pero aunque forzosos miembros de esta clase que se genera con el crecimiento del aparato administrativo, educativo, comercial, el grupo intelectual renovador se distingue por una actitud rebelde, marcadamente individualista y antipopulista, que lo distancia críticamente de su propia clase, le permite una comunicación profesional pero no estética con el sector ilustrado que constituía el único equipo intelectual solvente de la época y lo opone a la industria cultural populista con que se abastecía al público semi-analfabeto. Situación compleja en que se cruzan rasgos clasistas - subyacentes y prácticamente inconscientes-, problemas de profesionalización rigurosa, flagrante carencia de un público capaz de recibir su mensaje. Esto da la tónica de este peculiar momento en que ha comenzado la democratización y aun los poetas viven como "aristos" dentro de su reducido grupo de productores. Ni la "gente de pueblo", ni su propia clase media en formación, los conocen ni entienden, ni la cultura ilustrada los aprecia²⁰.

La larga cita de Ángel Rama sirve de punto de partida para poder reflexionar sobre la compleja situación de los intelectuales y escritores en la etapa de transición hacia la emergencia de un campo literario relativamente autónomo en el ámbito de la literatura hispanoamericana cuando, a diferencia del mundo europeo, no existía una industria editorial ni un mercado de lectores que pudieran asegurar algún éxito en la empresa. Aquellos que no pertenecían al patriciado tradicional y que pretendían profesionalizar el ejercicio de la escritura debieron construirse un mundo aparte: una red de relaciones y una comunidad de lectura circulante en los cenáculos del café, en las redacciones de revistas y periódicos, y sin prescindir – más allá de las tensiones que se generaban- de los escritores consagrados, los mayores de la vieja guardia cuyos favores eran necesarios para subsistir. De ahí

²⁰ Ángel Rama, *op. cit.*, pp. 115 – 116.

que emerja una figura de escritor ambigua y ambivalente: por un lado, cultiva relaciones protocolares y –de reaseguro laboral– con el grupo letrado erudito. Por el otro, vive contradictoriamente las imposiciones de la incipiente producción masiva reñida con la voluntad aristocrática de las nuevas ideas estéticas que los renovadores pretendían difundir e imponer.

Como lo estudia Laura Malosetti Costa en su libro sobre los artistas plásticos de fines del XIX, el Ateneo, en un primer momento, fue un espacio de cruce y encuentro de diferentes posiciones de los escritores porteños movidos por muy disímiles intereses. La investigadora recupera fragmentos de las discusiones acontecidas en las primeras reuniones del Ateneo gracias a las crónicas que las mismas suscitaban en *La Nación*. En una reunión en casa de Obligado, Ricardo Gutiérrez emprende abiertamente la defensa de los derechos de autor que hizo escandalizar al sector letrado, abiertamente contrario de imaginar el ejercicio de las letras como una fuente de ingresos²¹.

Desde los inicios se exponen posiciones encontradas en relación a las funciones que debía asumir la nueva institución, situación que indica las fuertes diferencias ideológicas existentes. El Ateneo albergó a los viejos letrados que

²¹ *La Nación* (24.VII.1892, p. 1, c. 8) transcribió en parte las palabras de Gutiérrez que proponía: “procurar a los literatos argentinos los medios para que su obra fuese respetada, para que los editores no pudieran disponer gratuitamente de la producción intelectual del extranjero y se viesen obligados a recurrir a los autores nacionales, pagándoles sus trabajos como se hacía en todas partes del mundo”. El 4.VIII.1894 *La Nación* publicó un largo artículo de Julián Martel citando el discurso de Gutiérrez y manifestándose a favor de su posición. Entre otras cosas sostenía: “Era preciso que cesase la guerra que los libreros-editores hacían a las obras nacionales; era preciso acabar de una vez con los abusos que cometían cobrando en peso de oro los libros importados y hostilizando a los escritores argentinos (...) Sí, este fin práctico debía tener el Ateneo. Reunirse para conversar y leer las propias producciones ante un auditorio de amigos no servía más que para perder el tiempo. Pero asociarse con el objeto de ir contra la liga de los libreros, esto sí que tenía razón de ser”. Véase en Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 349.

cumplían indistintamente funciones políticas y literarias junto a los nuevos escritores, simbolistas y decadentes, socialistas y anarquistas, que comenzaban por esos tiempos a alborotar el ambiente porteño y que iniciaban el duro intento de vivir de lo que escribían. Sin embargo, más allá de las diferencias, durante este período inicial los escritores coinciden en una serie de revistas que, como señala Jorge Rivera, se publican como un eco del "pacto intelectual" implícito en la fundación del Ateneo²². Un pacto inestable y precario, probablemente forzado para los nuevos escritores urgidos por la necesidad de hacerse un lugar y un nombre como autor. Si por un lado, muchos de ellos estaban atentos a las teorías del arte por el arte que insistían en la especificidad técnica y el rigor crítico, por el otro, la inestabilidad de su posición los condenaba a trabajar en las redacciones de los periódicos aportando a la nueva industria editorial. En esa coyuntura, hacerse un nombre de autor significaba, entre otras cosas, escribir para el periódico. Sin embargo, la escritura en el periódico no siempre se desenvuelve sobre los camiles de la literatura industrial y utilitaria²³.

Si consideramos que la mayoría de los capítulos de *Los raros* aparecieron primero en forma de artículo en el periódico, será posible comprobar que no todo el trabajo periodístico es tarea forzada. Desde el periódico, Rubén Darío también pudo cumplir con tareas más acordes con el arte de vanguardia que pretendía introducir

²² Apunta Jorge Rivera: "Entre 1895 y 1897 se fundan la *Revista Literaria* de Manuel Ugarte, *El Búcaro Americano* que dejará de aparecer en 1908, *Colombia*, de Augusto Bunge y Alejandro Marcó, *La Biblioteca*, de Groussac, *La Montaña*, publicación detonante que patrocinaban Lugones e Ingenieros, *Atlántida* de Emilio Berisso y *La Revista Moderna* de José Cantilo y Martín Aldao". Cf. *El escritor y la industria cultural. Capítulo 3. Cuadernos de literatura argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985, p. 331.

²³ Sobre este tema, véase "El itinerario de las crónicas de Rubén Darío en *La Nación*" de Susana Zanetti en *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires*, Buenos Aires, Eudeba, 2004, pp. 1-50.

en América. Además, estratégicamente, las páginas de *La Nación* eran una oportunidad para crear un público propicio al arte nuevo. El caso de Rubén Darío es ejemplar: desde la *Nación* aleccionó a sus pares y cultivó el gusto de los futuros lectores de sus próximas *Prosas profanas*. Con el ejercicio de un periodismo menos informativo y más ensayístico, vino a cumplir la tarea de difusión de las nuevas corrientes estéticas que eran más propias de los manifiestos que de los periódicos. Como refuerzo a esta idea podemos mencionar dos hechos significativos: primero, que la primera edición del libro incluya en el prólogo la transcripción de los propósitos de la *Revista de América*, frustrado órgano del modernismo en Buenos Aires (sólo aparecieron tres números de esa revista) y segundo, que la edición se agotara en 15 días, fenómeno insólito para las ventas de libros argentinos de fin de siglo²⁴.

El momento fundacional que constituye la experiencia porteña de Rubén Darío y que culmina con la edición de *Los raros* y *Prosas profanas* en 1896, nos lleva a determinar que el examen de la construcción de la figura del escritor moderno en el ámbito hispanoamericano implica, a un mismo tiempo, tener presente el ejercicio de la profesión de periodista. El dato es crucial para diferenciar el proceso hispanoamericano con la gestación del campo que a mediados del siglo XIX se desarrolla en Europa donde se da una nítida separación entre, por un lado, los productores y productos comprometidos con la literatura industrial y el periodismo y, por el otro, los que se apartaban programática y efectivamente del mercado editorial apostando a los lectores futuros como vimos en el caso de

²⁴ El dato lo consigna Pedro Luis Barcia en su "Estudio Preliminar" a *Escritos Dispersos de Rubén Darío*. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1968.

Baudelaire. La situación hispanoamericana impide tal distinción dado que los escritores que gestaban el esteticismo aristocratizante del modernismo finisecular libraron muchas de sus batallas a través del periódico. Lo paradójico del caso es que en el momento de la implantación de un mercado y la constitución de un lectorado entre los sectores medios gracias al cual los jóvenes escritores aspiran a vivir de lo que escriben en los periódicos, Darío forja la idea de una aristocracia de artistas, no desde una minoritaria edición de vanguardia ni de una revista literaria de escasa circulación, sino desde las páginas de un periódico, es decir, desde un espacio cultural que aspiraba a lo masivo.

Podemos concluir, provisoriamente, que Darío se manejó con sagacidad estratégica tanto en los temas que abordaba como en la sutileza crítica desplegada frente a los múltiples públicos hacia los que se dirigía y a los que necesitaba seducir, convocar, cultivar, formar, conquistar, y por qué no, amonestar.

3. El raro

Un interés tanto metodológico como histórico nos lleva a la consideración de la figura del raro en Rubén Darío. Ella es producto de la asimilación de una serie de figuras que formaban parte del imaginario del artista europeo hacia fines del diecinueve. Darío las examina, las recorta y las procesa de manera sistemática trabajando con múltiples materiales: junto con la lectura de las obras de los autores que reseña, enlaza sus lecturas críticas, recuperando fragmentos de biografías, ensayos de interpretación, comentarios de otros autores, testimonios de contemporáneos, y en algunos casos, experiencias personales. En esos artículos, el

poeta realiza un ejercicio inédito de crítica literaria al mismo tiempo que fabula una imagen de artista moderno para el público porteño.

La figura de raro que traman los textos de Darío permite determinar de qué modo fueron asimiladas ciertas nociones propias del campo literario francés y cómo fueron activadas por algunos segmentos de los campos emergentes en hispanoamericana. Pero más importante aun, la figura entretiene la construcción simbólica que acompaña esa emergencia: la confluencia de la vida de artista y texto literario, el enlace entre representación y trabajo de escritura²⁵. En cuanto a la estrategia de representación, tal como lo señala María Teresa Gramuglio, la figura de artista permite inferir cuál es el lugar que el mismo escritor se asigna en la literatura y en la sociedad:

Su lugar en la literatura, esto es, su relación con sus pares, con los escritores que son sus contemporáneos, y aún con los futuros, pero también con la tradición literaria en que se inscribe o que pretende modificar, con los temas y los lenguajes que esa tradición le provee; su relación de amor y de odio con sus modelos y precursores; sus filiaciones, parentescos y genealogías; su actitud frente a los lectores, las instituciones y el mercado. Y su lugar en la sociedad, es decir, la vinculación con aquellas instancias que en un sentido estricto podemos llamar extra-literarias, funcionalmente ligadas a lo literario pero regidas por otras lógicas: las luchas culturales, la vinculación con los sectores sociales dominantes o dominados, con los mecanismos de reconocimiento social, con las instituciones políticas y con los dispositivos del poder²⁶.

En una primer hipótesis de trabajo en relación a Rubén Darío y a la construcción de la imagen de escritor, podemos sostener que raro y artista son sinónimos. Desde múltiples y variados espacios discursivos Rubén Darío aporta a

²⁵ Véase Susana Zanetti y otros. *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artistas en torno al modernismo*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

²⁶ Cf. "La construcción de la imagen" en *Revista de lengua y literatura*, n° 4, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, noviembre de 1988, p. 4.

esa imagen que desde un primer momento se presenta variable, polifacética y fluctuante. En un arco que se dibuja entre sus primeros cuentos y sus últimos escritos autobiográficos, Darío no deja de construir auto-imágenes o proyecciones a partir de imágenes de otros escritores que muchas veces funcionan como dobles de sí mismo. Pero a partir de *Los raros* esa construcción incluye un doble movimiento: al mismo tiempo que procesa el pasado inmediato de la literatura europea, lo transmite a sus lectores y amigos bajo la forma de "vida de artista". Satisface la curiosidad de los lectores burgueses y alecciona a los jóvenes que pretenden abrirse un camino en el mundo del arte. En esta dirección vemos que la obra literaria de Rubén Darío no es fácilmente escindible entre los textos poéticos y los artículos periodísticos como lo pretende Salinas²⁷, a quien ha refutado, entre otros, Ángel Rama. No existe el poeta separado del periodista, sino que desde esos distintos espacios textuales, el escritor fue formalizando, con diferentes estrategias, su poética al mismo tiempo que su propia imagen.

²⁷ Algunos críticos escinden la figura de Rubén Darío articulando una dualidad con dos caras bien definidas: el poeta y el periodista, una positiva y otra negativa. Según Pedro Salinas, Darío pagó alto precio por su dedicación al periodismo: "Porque el periodismo estimuló en Rubén la atención a lo más superficial, el cultivo de sus capacidades literarias más comunes. Esa necesidad a las órdenes de la actualidad, de estar al acecho, de lo que pasa, imprimió su carácter en la misma vida de Rubén. (...)Y no está inmune de ese mal su poesía. Abunda en ella lo hecho así, al pasar, lo traído casualmente por una circunstancia externa, el poema comentario a un suceso...". Salinas se propone despejar, deshacer "la confusión entre los poemas casuales, distracciones, graciosas y atinadas muchas veces, y los verdaderos, los profundos, los disparados a la eternidad, entre crónica y crónica, por el auténtico ser de poeta de Rubén (...) Esa dispersión de temas, ciega, ha cegado a muchos hasta hoy, para no dejarles ver la unidad incesante del gran tema lírico, eje diamantino de la poesía rubeniana, distante, por entrañable, por lo fatal y de nacimiento que era, de todo capricho de la actualidad fugitiva (...) Rubén Darío vivía como en una pseudo persona, dentro de su profesión periodística. Era él y no él. Le dio con qué vivir y le quitó con qué sobrevivir. Azuzó contra el poeta un segundo ser menor, con el que, por ser parte suya también, le hizo convivir engañado. El periodista que llevaba Rubén a su lado, suena a extraño. Era extraño. El que la sociedad le puso al lado para darle una cosa y quitarle otra. Lo que le dio ya lo sabemos: una serie de cheques a lo largo de los años, que ni siquiera le bastaron para vivir tranquilo. Lo que le quitaron, de tiempo, de energías, de gusto para mayor haber y gloria de su poesía, sólo Dios lo sabe". Cf. Pedro Salinas. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada, 1957, pp. 21 - 23.

Más aun, la figura de escritor que construye principalmente en sus textos periodísticos no está desvinculada al yo poético que articula en sus poemas desde la particular tensión entre “reino interior” del poeta y “los cuidados pequeños” del hombre, entre experiencia poética y experiencia de vida, cuestión que estudiaremos más adelante al señalar las continuidades existentes entre textos poéticos y prosas periodísticas.

3.1. Entre el letrado y el *rastaquouère*

Como ya apuntamos más arriba, la figura del artista moderno que fabula Rubén Darío se recorta contra la del letrado hispanoamericano. Sin embargo, por momentos, el aristocratismo del raro parece rozar el porte excéntrico o ciertas rarezas de *poseur* que presentan algunos de los escritores de la llamada generación del 80. De ahí que el dandismo elegante de los patricios legitimados por su linaje y sus posesiones pueda confundirse con el aristocratismo del raro, sostenido a base de talento y cultivo de la voluntad.

El patriciado republicano surgido después de la Independencia se componía por aquellos que poseían antigua existencia colonial a los que se sumaron los que habían ascendido y se habían enriquecido después de la emancipación y las guerras civiles. José Luis Romero señala que lo más significativo era el aire señorial que esa clase –rica y políticamente hegemónica- había comenzado a adoptar²⁸. Para el caso de la Argentina, como ya hemos señalado, el fin de siglo está marcado por la llamada generación del ochenta, que articula un proyecto político de corte

²⁸ Cf. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, id.

liberal para el país y la consolidación del Estado liderado por el general Julio Argentino Roca bajo el lema "Paz y Administración"²⁹.

Esta generación se constituye como una clase privilegiada que gestará una cultura y una literatura haciendo eje en un conjunto de hombres cuyo manifestación fundamental, como señala Jitrik, es el orgullo que se mezcla con el sentimiento de la eficacia del presente. Ese orgullo se despliega a partir de múltiples mecanismos, pero el aspecto que nos interesa destacar es el de la búsqueda de un estilo, de un gesto. De ahí que en el seno de la generación del ochenta se señale una suerte de dandismo asociado a una alta capacidad de consumo. Sin embargo, el del ochenta, es un dandismo atemperado, una máscara europea que disimula el criollismo oligarca:

El dandismo, por el que se trata de capitalizar en los gestos el mundo europeo y de superar el choque de dos épocas (la criolla, rosista-mitrista y la moderna, positivista) permite esbozar una actitud de crítica pero que es disminuida al iniciarse, que se quiere a sí misma como no dramática, más como un movimiento de áspera seducción que de agresividad³⁰.

Para poder establecer las diferencias con el dandismo de algunos miembros de la oligarquía argentina y el dandismo del raro que configura Rubén Darío será necesario revisar y contextualizar debidamente las manifestaciones del modernismo en el fin de siglo porteño. En este sentido, será necesario revisar lecturas como la que realiza David Viñas cuando visualiza a las figuras del

²⁹ En *El mundo del Ochenta* Noé Jitrik apunta: "Roca inventa un artefacto político, la "Liga de gobernadores", al que mantiene sometido pero en el que también se apoya. [...] La "Liga", organismo político, es el punto de partida de la creación de una clase nacional, de lo que luego se llamaría más orgánicamente oligarquía y que reposa en tres o cuatro realidades: la propiedad terrateniente, la ganadería, la estrecha vinculación con Europa, económica y cultural, el culto al "progreso" indefinido. De esta idea y sus supuestos se desprenden incontables consecuencias que son las que definen, en suma, toda la experiencia que llamamos del '80'", p. 36.

³⁰ Noé Jitrik, *op. cit.* p. 69

modernismo como apéndices de los letrados del ochenta, en especial, bajo la figura del *gentleman*-escritor en el período de estetización del viaje europeo (1880-1900). Más allá de las diferencias sociales existentes entre *gentleman*-escritores y bohemios pobres, como es el caso de Darío, Viñas establece una línea de continuidad desde el momento que atribuye al poeta la ideología de sus empleadores:

Un escritor profesional. En este sentido Darío es un precursor; su vinculación económica con la oligarquía, directa a veces, por mediación de sus diarios en otros casos, resulta gritada en ciertos momentos hasta convertirse en una penosa dependencia. Su alineación a los valores del grupo gobernante llega a ser paradigmática [...] El París de América del Sur, donde lo cobija la tolerancia de una oligarquía que aún puede ser tolerante, sobre todo con un escritor que practica un arte adscripto al arte purismo y, que además, interioriza las pautas oficiales y las celebra canónica y remuneradamente conjugando su léxico ornamental, sus trasposiciones suntuosas y espectaculares ya fueran pictóricas, de atmósfera, escultóricas o de gran ópera wagneriana. [...] El cielo oligárquico no era el Olimpo pero pagaba con puntualidad³¹.

De ahí que el modernismo –en el ya clásico libro de Viñas- sea leído como una derivación de las propuestas estéticas de la generación del ochenta. En este marco, las indagaciones poéticas que realizan Darío y sus compañeros en torno a los acontecimientos literarios de la modernidad europea son apreciados como un efecto más de las relaciones de dependencia de la oligarquía argentina con respecto a Europa. Por dar un ejemplo, cuando Darío reseña la impertinencia de los jóvenes modernistas de vestir el traje decadente y simbolista y designarse a sí mismos con nombres de poetas europeos (Pierre Louys: Larreta, Verlaine: Darío, Samain: Díaz Romero, Tailhade: Lugones), Viñas interpreta el gesto como:

³¹ *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982 [1964], p. 242.

Constante decisiva del pensamiento argentino vinculado a la oligarquía liberal: esa alusión a Europa y a los valores europeos era la referencia al seno de lo absoluto que iluminaba nuestra realidad inmediata y pedestre [...] Era la semicolonía que, con algunos matices, vivía alienada a la metrópoli. Y si su elite gobernante lo estaba, ¿cómo no iba a ocurrir con sus intelectuales, máxime en uno de los momentos culminantes de esa dependencia?³².

Desde una perspectiva que ve en la estética modernista una dependencia ancilar con los modelos europeos, tanto el *gentleman*-escritor del ochenta como el escritor profesional que en los noventa se perfila en Darío, se aproximan a la figura del *rastaquouère* en la medida en que Europa y la literatura europea constituyen como una tienda monumental que ofrece al americano modelos para ser consumidos. Sin embargo, en hacia el fin de siglo vemos desplegar una constante toma de distancia, tanto de la elite letrada argentina como de Rubén Darío, frente a la figura *rastaquouère*³³, emblemática del mal gusto y que alcanza trascendencia cuando Aurelien Scholl la presenta en el ambiente parisino bajo el personaje de "don Iñigo Rastacuero, marqués de los Saladeros"³⁴.

³² *Op. cit.*, p. 241. En este período en que se produce la esforzada emergencia de nuevos protagonistas enmarcado en el incipiente proceso de gestación del campo literario, Viñas ve al escritor de clase media como "un criado más" y al trabajo remunerado en *La Nación* como una ostensible "humillación". De ahí que, desde su perspectiva, la trayectoria de estos escritores, en la mayoría de los casos, comience en rebeldía y finalice en abdicación a causa de la "dependencia deformadora" que impone la "escritura remunerada". A propósito de José Ingenieros, Viñas apunta: "De *La Montaña* a la secretaria del general Roca, del anarquismo al dandismo y al Jockey Club, de hablar en el entierro de Juárez Celman a impugnarlo a Sáenz Peña: ése era Ingenieros. En él la ambigüedad de la situación del escritor argentino del 900 se evidencia aún más".

³³ Sobre esta palabra, Rubén Darío escribe en "La evolución del rastacuerismo": "Permitidme una explicación etimológica: los hombres que manipulan las pieles de los animales desollados, y que, además, no son destazadores artistas, constituyen una categoría de obreros llamados 'arrastracueros', de donde viene por corrupción, la palabra de *rastaquouère*. [...]" Más adelante transcribe la opinión del Larousse: "... Los primeros americanos del Sur, cuya prodigalidad y lujo chillón llamaron la atención, eran antiguos hacendados enriquecidos con la venta de pieles y cueros. Se les había llamado 'rascacueros' y de allí 'rastacueros' [...]" en *Opiniones*. Madrid, Mundo Latino, 1920, p. 123.

³⁴ "Rastacuero tenía los dedos cargados de sortijas; una cadena de reloj que hubiera podido servir para atar el ancla de un fragata; tres perlas, gruesas como huevos de garza, le servían de botones de camisa, y usaba un alfiler de corbata que era una garra de tigre rodcada de brillantes. El personaje que

Rubén Darío realiza un rastreo filológico de la palabra para finalmente promover un uso más ajustado al ámbito hispanoamericano. Si el millonario sudamericano fue transformado en personaje parisino por obra de Scholl, Darío lo reinserta a su territorio de origen:

A mi entender, el rastacuerismo tiene como condición indispensable la incultura; o mejor, la carencia de buen gusto. Desde lejanos tiempos, desde los embajadores que envió Harun-al-Raschid a Carlomagno, los diplomáticos y los viajeros extranjeros de fausto y de riqueza han venido a París a dejar una huella de oro y de lujo. Se necesitó que viniesen de tales o cuales países americanos opulentos caciques o arregladores de empréstitos para que la célebre figura representativa surgiese. Puesto que de esos países vinieron, no los más cultos, sino los más hábiles, con todos los defectos nativos sin bamizar. *Parvenus* o señorones de aldea, creyeron que Lutecia era conquistable con exceso de colorines y mala ostentación de grandezas³⁵.

Del rastacuero a secas deriva el rastacuero literario, espécimen de rico con veleidades de escritor y con dinero suficiente para pagar una magnífica edición en lo de Garnier o cualquier otro impresor ávido de los millones sudamericanos, y cuyos ejemplares van, inexorablemente, a parar a las estanterías de los *bouquinistes*, que funcionan como "el muladar de los *ratés* y el cementerio de los mediocres" para ser ofrecidas a 10 ó 20 céntimos:

Impresos en elegantísimo papel, en formatos artísticos con magníficas ilustraciones, suelen hallarse autores mundanos que han pagado bien caro una tentativa de consagración literaria. Poetas francorumanos y

corresponde a las señas del de Scholl se puede aún encontrar, con más o menos variantes, en todos los lugares", *ibid.*, 125.

³⁵ *Ibid.*, p. 126. Próximo a rastacuero se encuentra el *musfle*, categoría inventariada por la poesía caricatural de Laurent de Tailhade y que Darío divulga en Buenos Aires: "Esc *rasta* del arte que vierte sus tarros de pintura en el tío-vivo de la fama patentada, ése es un *musfle*. Ese bachiller distinguido cuyos espermatozarios artísticos no darían jamás un fragmento de *homúnculo* y sonríe irreverente ante el *Dante* de Mitre, ése es un *musfle*. Ese que mira a su patria como a una faraónica vaca flaca, y que cree que mañana deben dejarla desollar los hijos sin querer defenderla porque el amor de la patria es cosa ya fuera de moda, ése es un *musfle*. Ese galopante, elegante, saltante, danzante, petulante señorito de salón, de club y de sport, [...] ése es un *musfle*. Y ésos, en fin, bovinos, porcinos, hípícos, asnales, caninos, felinos, ovinos, ejemplares de humanidad ante los cuales en la fauna misma se inquietan, ¡ésos son *musfle*, *musfle*, *musfle*, *musfle*!", *La Nación*, 5-VI-1896 en *Escritos dispersos*, *idid.*, pp. 94 – 95.

francobrasileños, antiguos diplomáticos que conocieron a la princesa de Belgiojoso, rastacueros cosmopolitas de las letras están representados por tomos de versos, momias de poemas, marchitos homenajes, exhumadas galanterías, adornadas generalmente con el retrato de los autores [...] ³⁶.

El tópico del rastacuero y el mal gusto permiten establecer una zona común entre los escritores del ochenta y los modernistas. Por un lado, los nuevos escritores comienzan ocupando una posición sin lugar a dudas ambigua y controversial al reivindicar, como cuestión identitaria, la aristocracia del talento y su competencia específica en los fueros del arte. Por otro lado, la crítica a hablado del dandismo y las rarezas de un escritor central y clásico de la generación del ochenta como lo es Lucio V. Mansilla. Pero si Mansilla ha sido visto reiteradamente como dandy y raro, es necesario analizar las funciones y las circunstancias que envuelven tales calificativos en un período tan complejo donde se cruzan circuitos de escritura y lectura diferentes aunque en una primer mirada parezcan similares.

En relación a los reparos de la elite letrada frente a los cambios que implicaron una pérdida de los viejos criterios de legitimación, Oscar Terán estudia el caso de Miguel Cané:

Como para Proust, la patria de Cané, entonces, está en la infancia, y ésta se rememora en espacio que la ciudad ha invadido. Puede así inscribir esta pérdida en su memorial de agravios, y sumarle a la modernidad el lamento de la disolución de un orden jerárquico dotado de un mecanismo de relación con los otros que circula como donación de reconocimiento de arriba hacia abajo, y que, en su ahora, percibe violentado por la caída de la deferencia ³⁷.

Si Cané termina apelando al modelo helénico y a una idea de belleza que remite a la armonía clásica, esto es, como bien señala Terán, porque intenta

³⁶ "Libros viejos a orillas del Sena" en *Opiniones*, id., p. 46.

³⁷ Oscar Terán: "El lamento de Cané" en *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 32.

elaborar un *ethos* legitimador de su grupo de origen. En este sentido, de sus escritos emerge la figura de patriota opuesta a la de comerciante, y frente a la especialización que exige el comercio y el artesanado alza “la imagen de una personalidad libre y virtuosa carente de especialización”³⁸. Para el patriciado argentino, la modernidad y su consecuente ola de igualitarismo, trajo aparejada el quiebre de una tradición familiar asentada en una percepción de orden estamental que remite a nociones como las del “honor” y la “decencia” muy distantes a las formas de distinción que Darío elabora a partir de la figura del raro³⁹.

3.2. El club de amigos

Dijimos, en el capítulo anterior, que hay un dandismo de Brummell como hay un dandismo de Baudelaire y que el dandismo mismo, como institución, está situado en las fronteras entre la historia de las conductas y la literatura. A la luz de sus orígenes, el dandismo es una invención de Brummell que por intermediación de Byron desembarca en Francia y pasa a su literatura. Finalmente, alcanza difusión en toda Europa y en América Latina hacia el fin de siglo con el decadentismo. Desde esta trayectoria se puede distinguir entre el dandismo brummelliano, dandismo frío, de un personaje que no es más que dandy y el dandismo baudelaireano, dandismo poético que se traduce en una operación de escritura.

³⁸ *Op .cit.*, p. 73.

³⁹ En este punto, el dandismo atemperado de los ochenta, como lo describía Jitrik, está bien lejos del movimiento de desincorporación del poder que encarna Brummel frente al príncipe. Decíamos en el capítulo anterior que desde la caída de las prerrogativas de la antigua nobleza, el dandy se revela como la exasperación de individuación frente la coacción del poder. En este sentido, existiría una suerte de incompatibilidad entre la figura del dandy y la del escritor aliado la coalición patricia del ochenta que produce ficciones para el estado como lo analiza Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1999, pp. 23-88.

Cabe preguntarse entonces por el dandismo de Mansilla en el marco de las líneas trazadas a propósito de la generación del ochenta. Como primer punto, se hace evidente la importancia que asume el anecdotario, que en este caso es la suma de episodios relatados por el mismo dandy como por los testigos de su época. Esta circunstancia distingue a Mansilla de los escritores modernistas, puesto que, además del anecdotario, ellos articularon un dandismo reflexivo y teorizante, es decir, baudelaireano. El dandismo de Mansilla, un primer lugar, crece a partir del testimonio de sus contemporáneos y en la acumulación de anécdotas se va forjando la leyenda del personaje. Veamos lo que dice su sobrino, Daniel García Mansilla:

Con ser tan resuelto y valiente, era también mi tío, el general Mansilla, una suerte de *arbiter elegantiarum* a lo Brummell. Tenía prestancia para vestir; era el clásico dandy, siempre un tanto excéntrico, andaba ataviado a la última moda y con su poderoso reclamo brindaba no pocas satisfacciones a su sastre⁴⁰.

Aquí nos encontramos con la segunda nota que caracteriza al dandismo de Mansilla: la condición de árbitro de la moda. El detalle raro de su indumentaria evidencia una voluntad de sorprender y de provocar en el recinto cerrado y exclusivo en el que se mueven los clubmen que lo escuchan, lejos de los lectores masivos de los que parece poder prescindir⁴¹.

El tercer punto de enlace con el dandismo brummelliano está dado por el intento de desarticular un estigma de origen. Nada acerca a Mansilla al dandy de

⁴⁰ Citado por David Viñas en *op. cit.*, 233 p.

⁴¹ El mismo Mansilla apunta detalles sobre de su atuendo: “Yo uso el sombrero muy echado sobre la derecha [...] yo sé bien que esto me da cierto aire canalla, extravagante, bajo...” [...] “Y entonces ¿por qué lleva el sombrero así? [...] -¡Porque es raro, no más!” Cf. “El dedo de Rozas” en *Entre-nos. Causeries de los jueves*. Buenos Aires, Hachette, 1963, p. 509.

Baudelaire dice Silvia Molloy⁴². Es verdad, pero a condición de reconocer que su dandismo disimula una marca de origen que lo aproxima a Brummell. Ambos necesitan obtener una legitimidad más allá de su propia genealogía. Recordemos que, en el marco de la corte inglesa, la práctica del dandismo le permitió a George Brummell, nieto de un antiguo pastelero del rey, reinar sobre la nobleza sin tener ningún título y, siendo conciente de su condición plebeya, impuso su dictadura sobre la aristocracia que dominaba el mundo.

Entonces, ¿qué simula Mansilla? Detrás de la exageración de la pose ¿empalidece el sobrino de Rosas, parentesco inconveniente después de Caseros⁴³? ¿O habrá una mancha mayor? ¿Acaso el gesto extravagante intenta conjurar la rama espuria de la familia Mansilla, precisamente, la del padre del escritor⁴⁴? ¿O es el deseo de ocultar un origen tramposo y, en este caso, es un deseo que se extiende a toda una generación⁴⁵? Los secretos de familia, o bien, de

⁴² Cf. "Imagen de Mansilla" en G. Ferrari y E. Gallo [comps.], *La Argentina del ochocientos al Centenario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1980, pp. 745 – 159.

⁴³ Escribe Adolfo Prieto: "Los antecedentes familiares y la actitud personal de Mansilla frente al pasado rosista taponaron sus posibilidades de integrar la élite dirigente del país. Postergaciones irritantes, silencios cómplices, palabras insidiosas debieron crear en Mansilla la ilusión de un mundo confabulado [...] Frente a la imagen del mundo hostil anteponía la silueta de un yo magníficamente dotado y ansioso de atención, de aplauso, de consideraciones. Esta imagen interior de la fantasía y su consecuente necesidad de registro exterior, puede ilustrarse, sin esfuerzo, en el espectacular *dandismo* de Mansilla, atento con más frecuencia al estupor o al escándalo que a la aprobación discreta de los entendidos." Cf. *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América latina, 1982 [1962], p. 147.

⁴⁴ Adolfo Prieto transcribe la confesión del propio Mansilla: "Aquí viene como pedrada en el ojo de boticario agregar: que la familia de Mansilla tiene dos ramas, la legítima, o sea la de la prosapia del señor doctor don Manuel Mansilla, y la de mi padre, la espuria". Cf. *op. cit.*, p. 135.

⁴⁵ Nos referimos a la expoliación al indígena y la posterior desigualdad en la distribución de los territorios conquistados en las sucesivas campañas del desierto. Dice Jitrik: "Así aparece como una constante para los primeros años del 80 la voluntad de ocultar el origen, no el origen familiar, sino lo material en que se apoya el resplandor del orgullo. Olvidan con bastante frecuencia que la posibilidad histórica que tienen reside en la posesión de la tierra y la producción del ganado y afectan un desdén por lo rústico que se origina, en mi concepto, en el hecho de que de alguna manera la riqueza

clase, son el reverso de la operación de delimitar un público que, como señala Viñas, no excede en extensión al circuito de las dedicatorias. Y por eso, tal vez, los apellidos coinciden con las listas de los comensales a los grandes banquetes, las comisiones directivas del Jockey Club o del Club del Progreso y del diario de sesiones del Congreso y, probablemente, también coincidan con los asistentes a las tertulias de su hermana Eduarda. Sabe bien –dice Viñas- a quiénes se dirige: “Son éste, ése y aquél; más allá no hay nadie o lo que se insinúa no le interesa como público”⁴⁶. Su escritura se resuelve en conversación, íntima, en proximidad, cuchicheada, campechanía que sólo se logra en el recinto cerrado y estrecho del club, de la sala familiar o del despacho parlamentario. En este punto, hay que tener en cuenta que el lector de Mansilla es, al mismo tiempo, público espectador. La escritura, próxima a lo oral se vuelve gesto, espectáculo, puesta en escena para que escribir se parezca a los modos de decir en el estrecho círculo de los escogidos⁴⁷. Tal vez sea esto por lo cual los escritos de Mansilla no alcanzan a configurar un yo autobiográfico como lo ha señalado Molloy:

No intentan recoger coherentemente a un yo, narrar su historia, establecerlo. Al contrario: se diría que Mansilla se empeña en fragmentar a ese yo que habría de ser hilo conductor diseminándolo por el texto⁴⁸.

Entonces, el soberbio personaje pone es escena el desmoronamiento de un yo, pura pantalla detrás de la cual no hay nada. Nada más próximo a la incerteza

fundiaria reposa en un acto violento de despojo y en una distribución arbitraria de la tierra conquistada”. *Op. cit.*, pp. 66 – 67.

⁴⁶ *op. cit.*, p. 157. Jorge Pancsi agrega que: “Lo cerrado en la forma de sociabilidad tradicional larvadamente feudales, se corresponde con cierta manera en que pone en funcionamiento los mecanismos de opinión pública, atados a un modo de producir relatos y significados: el chisme”. Cf. “Cambaceres, un narrador chismoso” en *Criticas*, Buenos Aires, Norma, 2000, p. 281.

⁴⁷ “Yo adoro el perfil (ustedes me permiten esta confidencia). Y también les ruego que me permitan seguir usando y abusando de los entre paréntesis. Este recurso gramatical es como las “guiñadas” en la conversación” Cf. “Limosna y mendicidad” en *Entre-nos*, id.

⁴⁸ Silvia Molloy, *op. cit.*, p. 748.

brummelliana de los comienzos. También Julio Ramos ha señalado la teatralidad del sujeto que habla en *Una excursión a los indios ranqueles*⁴⁹. El espectáculo es el proyecto teatral de un yo esquivo y enmascarado que intensifica su capacidad de fascinar a los otros. Ramos piensa en un destinatario doble: por un lado, como ya señalamos, los íntimos; por el otro, un público que se restringe a los habitantes de los barrios cultos que constituyen su horizonte inmediato y que es una forma de ir ampliando el círculo de su intimidad. Para Ramos, la configuración de un destinatario doble implica un intento de articular una tensión entre experiencia individual y vida pública. Desde esa contradicción, el sujeto que habla en los textos de Mansilla son el presagio de lo que vendrá.

El dandismo de Mansilla es pura teatralidad ceñida al afán que los letrados han desplegado para distinguirse del *rastaquouère*. En el largo relato autobiográfico titulado “¿Por qué...?”, Mansilla pone en escena la trama que envuelve su primer viaje a París: entre su mal desempeño como saladero y su huída a Europa debió mediar su capacidad de leer el *Contrato Social* en francés. La distancia entre un rastacuero y un letrado, dice entre líneas Mansilla, se mide por el dominio de la lengua de Rousseau⁵⁰. La permanente referencia al personaje de Aurelien Scholl por parte de los escritores del ochenta, las consabidas burlas hacia los saladeros

⁴⁹ Julio Ramos: “Entre otros: *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla” en *Revista de Filología*, n.º XXI, pp. 143-171.

⁵⁰ Este distanciamiento también puede verse en “Horror al vacío” del mismo Mansilla. También Lucio V. López articula su “Don Polidoro (Retrato de muchos)” a partir de las torpezas con el idioma y los inconvenientes que acarrea la ineptitud para la traducción en el relato de las peripecias de la familia Rosales en París que dependía del francés aprendido por Blasito, el hijo del rastacuero: “Blasito, su primogénito, oye y toma tiempo para digerir con dificultad o que explican los guías y lo que exigen los cocheros; y cuando Blasito vacila, se equivoca o no inventa pronto su traducción ¡qué indignación, qué mal humor, qué impaciencia la de don Polidoro! Entonces e intachable *burgués* del Río de la Plata, se encara frente a frente con el interlocutor y aparta con desprecio a Blasito, fulminándolo con este anatema: ‘¿Para qué me sirve lo que he gastado en tu educación?’” Cf. Lucio V. López. *Recuerdo de viaje*, Buenos Aires, La cultura argentina, 1915, pp. 350-351.

enriquecidos que pretenden darse un baño de cultura en París, da cuenta del extendido temor a ser confundido con ellos.

3.3. La comunidad de aristos

La profesionalización desborda el enfoque estrechamente economicista como acertadamente lo han señalado Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. La cuestión va acompañada del surgimiento de nuevas formas de sociabilidad, diferentes instancias de consagración, la formación de un público lector, la configuración de la imagen de escritor, las reflexiones críticas sobre su propia actividad y el enfrentamiento a las formas tradicionales de legitimización literaria:

Una 'comunidad de artistas', regida por una legalidad para entendidos que, incluso, puede oponerse a las pautas de lo alto y lo bajo considerados socialmente, se reconoce y para reconocerse en su diferencia, realiza el gesto de la oposición (aunque sólo sea simbólica) a la sociedad, su público. El tema romántico de un público incapaz de comprender lo que el artista produce, se expande y generaliza precisamente cuando un movimiento real vincula al escritor con los otros escritores y solo de manera mediada (por el mercado, los aparatos de difusión, tal los grandes diarios) con su público.⁵¹

La conciencia del escritor moderno se expresa, como ya señalamos, a través de la progresiva formulación de una imagen de artista diferente a la del letrado. En este sentido, la serie de retratos de artistas que Darío comienza a publicar en la década del 90 en *La Nación* viene a aportar a esa nueva comunidad. Esas prosas tuvieron como primeros destinatarios a los contertulios del café, los cofrades de la *Revista de América*, los compañeros de la redacción del diario, en definitiva, los escritores y poetas que rodeaban a Darío y constituyeron un grupo minoritario de "aristos". Aristocracia de las letras y del pensamiento, heterogénea y dispar,

⁵¹ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *op. cit* p., 82.

necesitada de un público donde colocar sus productos y de escenarios alternativos a los de la cultura oficial para poder desarrollar sus actividades.

Las prosas de *Los raros* tienen valor de manifiesto porque enarbolan el mito contemporáneo de artista como síntesis de la pluralidad de las figuraciones europeas con las que el nicaragüense trabaja. Un juego de espejos polivalente y múltiple, abierto y sugerente que va desde la sacralización romántica del poeta profeta a la riesgosa marginación moderna, desde la excelencia incontaminada del escritor pamasiense a la iracundia frenética del redentor anarquista. Darío presenta un bazar de máscaras: galería de figuras dispares, desde las más exóticas a las más familiares, algunas rebeldes e indómitas, otras disciplinadas e integradas; maestros y discípulos de las nuevas reglas del arte:

Los raros son presentaciones de diversos tipos, inconfundibles, anormales; un hierofante olímpico, o un endemoniado, o un monstruo, o simplemente un escritor que como D'Esparbès da una nota sobresaliente y original⁵².

Los retratos se suceden a la manera de un catálogo frente al cual el americano dispone una serie de figuras para conformar su propio personaje. Lista de artistas, laberinto de tópicos, simultaneidad de estéticas, muestra del caótico mundo moderno dentro del cual es posible extraer poesía, pensamientos, figuras. Se puede ser raro por decadente, por degenerado, por fanático, por profeta, por visionario, por redentor, por anarquista, por exquisito, por poeta. El raro, en definitiva, es un tipo humano diferente, pero su distinción se aleja del dandismo del elegante y está bien a salvo de parecerse al rastacuero consumista. En la tarea de selección, recorte y comentario, Darío hace gala del "don de asimilación" que ya

⁵² Rubén Darío. "Los colores del estandarte" en *La Nación*, 27- XI-1896.

tempranamente había visto en su poesía Juan Varela al escribir la "Carta-prólogo" a *Azul* en 1888:

Y usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro y ha sacado de ello una rara quinta-esencia⁵³.

Darío se distancia de las calificaciones y del etiquetamiento de escuelas. La modalidad del alambique se suma a las múltiples formas que desarrolla la asimilación americana. La nota distintiva del nicaragüense pasa por articular un proceso de transmutación de carácter mental, más precisamente, cerebral a diferencia de otras proyecciones del imaginario americano relativo a las formas de apropiación cultural en que se ven afectados otros órganos del cuerpo⁵⁴.

De la lectura del libro, advertimos la coherencia del ejercicio crítico que Darío realiza apuntando a las razones de estado del artista moderno:

- a) el surgimiento de una aristocracia del talento edificada en una posición de aislamiento social, de la cual se desprende el torremarfilismo como ejercicio de un dandismo de tipo baudelaireano⁵⁵.

⁵³ *Azul*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 12, el subrayado es nuestro.

⁵⁴ En el caso de la "antropofagia" del modernismo brasileño o del "homo transmutativo" del barroco de Lezama Lima, el aparato digestivo adquiere valor preponderante en el proceso de asimilación del otro.

⁵⁵ En la misma línea, hacia 1891, Oscar Wilde presentaba la situación ideal del artista a partir de la confluencia de socialismo e individualismo en *El alma del hombre bajo el socialismo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 27): "Sin la menor duda la principal ventaja que se derivaría del advenimiento del socialismo sería que quedaríamos aliviados de la sórdida necesidad de tener que vivir para los demás, situación que ahora tan duramente afecta a la mayoría de nosotros. A decir verdad, es raro que alguien escape a semejante servidumbre. De vez en cuando, a lo largo del siglo, un gran científico como Darwin o un gran poeta como Keats o un espíritu crítico de la talla de Renan o un artista supremo como Flaubert, ha sido capaz de aislarse, de mantenerse fuera del alcance de las plañideras quejas de la gente, de situarse al 'abrigo del muro', como lo expresara Platón, y lograr de

- b) las tragedias y desdichas de los héroes modernos, asediados por la tentación de la carne, el padecimiento de la pobreza y la atormentada experiencia de los paraísos artificiales, y que los someten al permanente riesgo de caer en la inquerida bohemia.

3.3.1. La aristocracia del talento

Al mismo tiempo que *Los raros* informa y describe las nuevas formas del arte a través algunos de sus protagonistas más destacados, su autor ejercita un movimiento de ataque en tanto manifestación militante a favor del reconocimiento de la jerarquía intelectual y las prerrogativas sociales de la profesión de escritor. Aristocracia del talento y falta de dinero van de la mano en la conformación de la imagen del intelectual que sobrevuela en el libro. Los raros son una agrupación de solitarios, caracterizados por su voluntad de distanciamiento social y su impugnación al utilitarismo burgués. De ahí que reúna a figuras dispares como Leconte de Lisle o Villiers de L'Isle Adam junto con Lautréamont o Jean Richepin, quien, "como Baudelaire, revienta petardos verbales para espantar esas cosas que se llaman las gentes"⁵⁶.

Darío va componiendo sus figuras a la manera del bricoleur: recorta relatos ajenos, trabaja la cita, busca apoyo en el prestigio de lo más granado de la literatura francesa, frecuentemente acude a las opiniones de Coppée, Mendès, Verlaine, Mallarmé, Huyssmans para legitimar su propio texto. De este modo, su escritura es práctica solitaria de un ejercicio diferencial y novedoso. El libro se sitúa más allá del

esa manera la perfección que llevaban en su seno para su propio beneficio y para el imperecedero e incomparable beneficio del mundo entero. Pero esas son las excepciones".

⁵⁶ Rubén Darío. *Los raros*. Madrid, Mundo Latino, 1918, p. 93.

mero interés de despertar la curiosidad de lector desinformado, sino que es ejemplo de la crítica literaria moderna como patrimonio de unos pocos, es decir, de aquellos que han emprendido la tarea de la profesionalización intelectual. Rigor, precisión técnica, aplicación, regularidad y persistencia en la tarea forman parte de la lección de escritura dariana, tanto en sus poemas como en sus prosas periodísticas, que se resuelven en alarde de su propia maestría crítica. A propósito de este aspecto de la tarea de Darío, dice Ángel Rama que:

En Hispanoamérica toda no hubo ningún poeta y ningún crítico que, muerto Mallarmé en setiembre de 1898, fuera capaz de escribir en el siguiente mes de octubre un análisis tan perspicaz, de apreciación técnica esmerada y de captación profunda de su significación, como el que Darío le consagra en *El Mercurio de América*⁵⁷.

No se trataba sólo de estar al día con la novedad, sino que además había que conocer el oficio. Entonces, el primer motivo por el que se es raro es por el desconcierto que impone el conocimiento y la práctica de un saber específico. En este sentido, el saber impone sufrimiento e incomprensión. Tal es el caso de León Bloy que vive sombrío y aislado en París como en un ambiente de espanto y de siniestra extrañeza. En su caso, el raro adquiere el tinte del sublevado:

No pueden saborearle los asiduos gustadores de los jarabes y vinos de la literatura a la moda, y menos los comedores de pan sin sal, los porosos fabricantes de la crítica exegética, cloróticos de estilo, raquíuticos o cacoquimios. ¡Cómo alzará las manos, lleno de espanto, el rebaño de afeminados, al oír los truenos de Bloy, sus cargas proféticas y el estallido de sus bombas de dinamita fecal! Es raro por fanático⁵⁸.

La rareza por fortaleza intelectual, por soberanía del pensamiento va enhebrando la serie de los aristos dignos de figurar en el parnaso dariano y proyectan la distinción propia del dandy que Baudelaire recorta contra las

⁵⁷ "Prólogo" en Rubén Darío, *Poesía*, Caracas, Editorial Ayacucho, 1977, p. XII.

⁵⁸ *Los raros*, id., p. 88.

multitudes, porque "en las muchedumbres no tienen éxito los cerebrales"⁵⁹. Los textos críticos de Darío apuntan a la definición de un público aristocrático, es decir, imaginan un lector nuevo, restringido y selecto, pero de una restricción bien diferente a la del círculo de los amigos del club de Mansilla. Por eso, la conferencia sobre Eugenio de Castro leída en el Ateneo, y que incluyó en la serie de *Los raros*, en el contexto de la sociedad de autores y lectores porteños finisecular suena a provocación:

El común de los lectores, acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales, o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos, vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescadas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados del poeta de Coimbra; ya que en ellos está contenido el violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro⁶⁰.

La aristocracia intelectual que perfila Darío en *Los raros* tiene un tono marcadamente antiburgués, aunque su protesta no renueva la oposición romántica del poeta de carácter sagrado, cuyo sello celestial lo hacía heredero de los antiguos profetas⁶¹. Si bien existe cierta continuidad con el escritor romántico, el carácter antiburgués que asume la figura del raro tiene otros matices. La fortaleza intelectual que admira en algunos de sus raros, en especial en Ibsen, es paralela al movimiento que en 1898 se cumple en Francia con el "Manifiesto de los intelectuales" acaudillados por Émile Zola⁶² y de su correlato hispanoamericano,

⁵⁹ Id., p. 203.

⁶⁰ Id., p. 265.

⁶¹ Para el proceso de configuración de la imagen del escritor romántico véase Paul Bènichou. *La coronación del escritor. 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

⁶² El manifiesto fue firmado por una serie de escritores, filólogos e historiadores para protestar contra los manejos militares e irregularidades jurídicas en el proceso antisemita contra el capitán Dreyfus.

esto es, la protesta de toda la inteligencia en lengua española a causa de la guerra hispanoamericana y el avance del imperialismo norteamericano sobre el Caribe. Este es el marco donde, al publicar “El triunfo de Calibán”⁶³, repite las imágenes sobre el nórdico imperio de la materia que años antes había articulado a propósito de la vida de Edgar Poe en *Los raros*.

En el gesto aristocrático del raro se juegan, entonces, una serie de cuestiones políticas: las contradictorias relaciones entre los artistas y las muchedumbres y –por su reverso- el costado espinoso de la relación de los artistas con el dinero que ya había puesto en escena en los cuentos de *Azul*. La aristocracia de los raros detenta el sello de la pobreza material. El talento intelectual está signado por la marginación, y –por ende- por el hambre. La lucha por la dignidad del ejercicio del oficio atraviesa el pensamiento crítico de Darío y lo solidariza con los redentores sociales como Ibsen o como Martí. Son los “enfermos de humanidad”, los que escriben y se sacrifican por la salvación de las muchedumbres, pero sin renunciar a la elevación mental. En la extrema individuación, el intelectual se aproxima al anarquista. Tal es la nota distintiva del escritor Laurent Tailhade y su coqueteo con los anarquistas que

Rafael Gutiérrez Girardot señala que “el nombre de ‘intelectual’ nació primeramente como designación de sabios, filólogos, profesores y escritores que no se querían elevar a la categoría de superhombres, sino de un estrato social o, al menos de un grupo social, que consecuente con su actividad intelectual protestaba contra la arbitrariedad y criticaba la inhumanidad. El nombre tenía, pues, un color político”. Cf. *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, en especial, capítulo III: “La inteligencia, la bohemia, las utopías”, pp. 159 – 183.

⁶³ Aparecido en *El Tiempo* de Buenos Aires (20 de mayo de 1898) y en *El Cojo Ilustrado*, Caracas, VII, (1 de octubre de 1898), reproducido por Ricardo Gullón en *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980, pp. 404 – 409. Sobre las protestas del 98 en Hispanoamérica, véase Oscar Terán, “El primer antiimperialismo latinoamericano” en *Punto de Vista* n° 12, Buenos Aires, 1981, pp. 3 – 10.

tanto seducen a Darío⁶⁴. La atracción que ejercen los anarquistas queda consignada en una crónica posterior, ya desde París en 1900, cuando concurre por invitación de Tailhade a un mitin en “el Montmartre que trabaja” donde lo sorprende la curiosa manera de los militantes:

En tal ambiente, la democracia no “olía mal”. La insignia roja estaba en todas las solapas y en los corpiños de las mujeres. Se conversaba, no con grandes gestos ni a grandes gritos. Todo el mundo tenía educación, tenía buenas maneras. Había jovencitos cuya *politesse* era notable. Se creería que en el momento dado exclamarían con todo corrección: ¿Una bomba de dinamita, s. v. p.?⁶⁵.

En la multitud urbana, Darío supo recortar la figura diferente del anarquista elegante o del iluminado socialista que, en cierto aspecto, aportan a la misma lucha por la que los poderosos anatematizan a los intelectuales: los nuevos sujetos sociales reclaman por sus fueros y su parte a la burguesía capitalista. Por eso la aristocracia de Ibsen suena contra:

[L]a burguesía, cuyo representante será siempre Pilatos; [...] contra el capital cuyas monedas, si se rompiesen, como la hostia del cuento, derramarían sangre humana, [...] contra la imbécil canalla apedreadora de profetas y adoradora de abominables becerros⁶⁶.

Hay, entonces, en el ejercicio crítico dariano, el reconocimiento y la elaboración de un dandismo rebelde que protesta contra el utilitarismo y el lujo consumista de

⁶⁴ Las apreciaciones sobre los anarquistas, la fascinación por sus cuerpos y sus historias también se encuentran en José Martí. Cf. “El proceso de los siete anarquistas” y “Un drama terrible” *Escenas norteamericanas en Obras Completas*, Tomo XI, pp. 55 – 61 y pp. 333 a 356.

⁶⁵ “Mais quelqu’un trouble la fête” en *Peregrinaciones*, Madrid, Mundo Latino, 1920.

⁶⁶ *Los rarus*, id., p. 228. Sobre las relaciones entre dandismo y rebeldía dice Michel Onfray: “Lejos de lo que pudo caracterizar en una época a una izquierda llamada caviar, que todavía no se sabe en qué era de izquierda, un pensamiento libertario, infundido por una mística de izquierda puede muy bien funcionar a la manera artística. [...] En esta perspectiva, el dandismo contemporáneo del siglo de la revolución industrial puede leerse como una reacción contra la unidimensionalidad generada por la metamorfosis del capitalismo. Contra el igualitarismo, esa religión nociva de la igualdad, el dandismo reivindica una subjetividad radical activa en el combate contra todas las consignas del momento: culto al dinero y la propiedad, dogmas burgueses y mitologías familiaristas, economía razonable de los hogares y prensa consumida como única referencia intelectual, cultural y todo lo que hace el tono de la época”. Cf. *Política del rebelde*, id., p. 187

la época. Más allá de la común admiración y deseo por los objetos de lujo (japonecerías, chinerías, quimeras de bronce, lacas de Kioto, porcelanas antiguas⁶⁷), entre el poeta y el rey burgués no sólo se interponen las divisorias que imponen la posesión y la renta sino que se juega la decisoria propiedad del saber.

3.4. Los peligros de la bohemia

El vocablo "bohemia" en el marco de la tradición literaria latinoamericana es iridiscente. Puede descomponerse, desde el punto de vista del análisis crítico, en una serie de ideas convergentes y disociadas según la óptica desde la que se estudie el fenómeno, a saber:

a) La bohemia como fracaso de escritor. En ocasión de reseñar el proceso de profesionalización del escritor y la progresiva industrialización cultural, algunos críticos relevan la existencia de un grupo de escritores malogrados, aquellos que representan el fenómeno que en su novela Balzac designa bajo la metáfora de "ilusiones perdidas". Escritores sin obra o con finales trágicos y cuyos nombres persisten gracias al anecdotario de los testigos de la época. Jorge B. Rivera señala que la bohemia agrupa a:

la franja relativamente restringida pero significativa de los escritores que fueron o pudieron ser algo dentro de la historia formal de la literatura argentina; a esos poetas, ensayistas y dramaturgos que surgieron en cierto momento con todas las potencialidades del talento, para hundirse, en el

⁶⁷ El listado completo y pormenorizado de los objetos que adoman el salón burgués del imaginario diario puede hallarse en los cuentos publicados en *Azul*, en especial "La canción del oro" y "El rey burgués", cf. *Cuentos completos*, Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez y Estudio preliminar de Raimundo Lida, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

momento siguiente, en las luces *non sanctas* de la bohemia, con su informalidad riesgosa, su marginalismo y su renuncia deliberada a las reglas de juego del sistema⁶⁸.

Los nombres, ya emblemáticos, de Matías Behety, Emilio Becher, Antonio Monteavaro, Carlos de Soussens, Martín Goicochea Menéndez forman una constelación de autores sin obra que, paradójicamente, aportan a configurar la inicial formación del campo a fines del siglo XIX. El diseño del campo, en principio, incluiría en sus extremos los polos opuestos del éxito y el fracaso cuyo funcionamiento es abordado por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo al ocuparse de describir las diferentes ideologías de artista:

Proyecto y persistencia caracterizan a la psicología del escritor que, en el otro extremo, tiene depositadas sus enfermedades profesionales: falta de voluntad, dramas espirituales y su desenlace, el alcohol o la bohemia. Tales rasgos constituyen sistema por primera vez en esos años. Suponen, por un lado, cierta forma del ideal artístico. Por el otro, una concepción del fracaso⁶⁹.

A manera de ejemplo, comparan la persistencia y regularidad laboral de José Ingenieros con la tragedia del malogro de Emilio Becher. Las relaciones de Ingenieros con la escritura definen su conciencia profesional: la regularidad y el estricto cumplimiento de sus diez horas de trabajo diario y su erudición se deben a una dedicación sistemática. Por el contrario, Becher, no logra ir más allá de su trabajo como redactor de periódico, se alza como mito al ser un autor envuelto en el famoso "mal del siglo" o la "víctima de un drama espiritual profundo" que le impidió continuar su carrera. De ahí que en el período signado por la emergencia de la conciencia profesional del escritor, la bohemia sea sinónimo de las misteriosas

⁶⁸ Jorge B. Rivera. *El escritor y la industria cultural*, Capítulo, Cuadernos de Literatura Argentina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985, p. 358.

⁶⁹ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *op. cit.*, pp. 92 – 93.

dolencias de la voluntad, visualizadas como avatares demoníacos que irían a formar parte de la mitología popular y folletinesca del artista fracasado.

Una imagen cruel y grotesca de un posible fracaso es la que Darío tiene de sí mismo cuando en los quioscos de *bouquinistes* encuentra un ejemplar de *Prosas profanas*:

Mi reconocido orgullo ha recibido en esos mismos lugares importantes lecciones. ¡Oh mis colegas de América! Por allí he comprado unas *Prosas profanas*, con la dedicatoria borrada, a treinta céntimos⁷⁰.

b) La bohemia como imposición. En la gesta de los inicios, la serie de escritores que comienzan su formación profesional en los noventa conviven en estrecha comunidad con los bohemios fracasados. Desde la perspectiva del triunfador, la bohemia es un período de miserias y esfuerzos al que se vuelve para señalar una trayectoria o evaluar una carrera de autor. En la bohemia porteña bajo la figura tutelar de Darío, hacen sus primeras armas Payró, Gerchunoff, Ghirardo, Ingenieros, Lugones. Son los tiempos heroicos en los que la formación en la estética del modernismo se alterna con la prédica socialista y anarquista, las fundaciones de partidos y acciones de militancia social. Sobre estos autores dice Rama que:

Los ligaba "el falso azul nocturno de inquerida bohemia", la cual, contrariamente al mito burgués peyorativo sobre los poetas, no era sino el resultado de una ecuación imposible de resolver en la época: pobreza, falta de recursos personales, dificultad grande para conseguir aun el mínimo vital, combinadas con la decisión de dedicarse al arte y la literatura como ocupación central de la vida. Es un asunto obsesivo en las meditaciones de la época, constituyendo la primera rebeldía contra un sistema socio-económico que no concedía ningún lugar al artista, y la primera tenaz, desesperada búsqueda de la profesionalización, que solo se alcanzaría mucho después, pues su clave radicaba, dada las coordenadas de la sociedad, en la

⁷⁰ "Libros viejos a orillas del Sena", en *Escritos Dispersos*, id., p. 49.

formación de un público que solo podía derivar del crecimiento de la clase media, todavía embrionaria en los años de Darío y los modernistas, cuando – como él mismo dijo- “publicar un libro era una obra magna, posible solo a un Anchorena, un Alvear o un Santamarina”⁷¹

Muestra de la ambigüedad de los comienzos es el hecho que en 1896, mientras Darío publicaba *Los raros* gracias al mecenazgo del poderoso Ángel de Estrada, algunos de sus contertulios de la “inquerida bohemia”, como Ghirardo, Ingenieros y Lugones militaban en las posiciones más extremas de los movimientos de agitación política porteña⁷².

En su madurez y desde su posición de autor consagrado Darío advierte a los jóvenes que pretenden iniciar una carrera de escritor bajo la metafórica imagen del “deseo de París”⁷³. Tanto en París, como en Buenos Aires, la historia es la misma: en los inicios la inquerida bohemia será sinónimo de extrema pobreza para cualquier joven sin renta y sin apellido. Pero el relato de Darío también advierte sobre la modalidad del ejercicio del trabajo de artista: “Si usted supiera la brega, lo duro de la tarea diaria, el incesante exprimir de los sesos...”⁷⁴

Entre los raros que no figuran en *Los raros*, tal vez Emile Zola sea uno de los intelectuales a partir del cual Darío haya escrito con mayor contundencia y claridad sobre la forma en que los pensadores ocupan un espacio en la marginalidad social

⁷¹ *Las máscaras democráticas del modernismo*, id., p. 121 –122.

⁷² Las tesis anarquizantes que por esa época sostenían Ingenieros y Lugones se manifestaron en la adhesión entusiasta a las posiciones más extremas durante la celebración del primer congreso del Partido Socialista en junio de 1896. Ambos jóvenes se opusieron con éxito a la política de alianzas y parlamentarista preconizada por Juan B. Justo. Ingenieros y Lugones impulsaban la idea de articular a las “minorías activas” porque son las que están en contacto con el elemento dinamizador del cambio social: el Saber. Vemos que la estetizante “aristocracia del talento” inmediatamente fue volcada a las contiendas políticas que los jóvenes modernistas desarrollaban en otros frentes. Para un estudio de los inicios del joven Ingenieros y su experiencia modernista, consultar “José Ingenieros o la voluntad de saber” de Oscar Terán en José Ingenieros. *Antimperialismo y Nación*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1979, pp. 13 – 117.

⁷³ “El deseo de París” [*La Nación*, 6-X-1912] en *Escritos dispersos*, id., pp. 264 – 267.

⁷⁴ *op. cit.*, 265.

que, inexorablemente, debe pagarse con miseria y dolor. En la trayectoria de Zola, Darío encuentra una vida ejemplar. Gracias a las nuevas posiciones que él ha ocupado, los escritores pueden reconocer las diferencias que existen entre el escritor de cuño romántico y el escritor profesional, o, para decirlo en palabras de Darío, entre el genio y el hombre. Para ello, es necesario revisar su vida, sus frágiles luchas contra la medianía de los hombres y sus circunstancias, el barro lustral desde el cual alcanza su consagración:

Los problemas de la vida, la práctica prosaica de la existencia de quien no ha nacido en la riqueza, el pegaso del ensueño que la necesidad hiere con sus espuelas; estudios mediocres, contra la vocación; familia a cuestas; los dolorosos préstamos a los amigos; las deudas de todas clases y los embargos; alimentarse, vestirse; un abrigo viejo y verdoso que quedará en su memoria inolvidable; la bohemia que se sigue sin sentirle apego, esa bohemia obligatoria por la escasez y la falta de ambiente y medios distintivos que se desearían; la miseria. Ese mudar de cosas tan indicador de que no se ha encontrado aún el asentado y reposado vivir que necesita el trabajador para la realización de su obra –antes de que llegue la posesión de Medan y el hotel de la calle de Bruxelles⁷⁵.

Darío pone especial atención en marcar el recorrido que va de la pobreza de los comienzos, cuando el autor era un simple *commis* de la librería Hachette hasta el millonario propietario de Medan. Sin claudicaciones, por fuerza de la voluntad Zola alcanza la gloria sin perder honestidad. El ejemplo de Zola es esencial para comprender el cruce necesario entre bohemia y dandismo: el rechazo al éxito fácil, que en términos más acorde con el clima parisino desde donde escribe, el cronista denomina "gloriola", se resuelve en distanciamiento aristocrático. En la lógica del triunfo que Darío proyecta a propósito de Zola, la voluntad se forja desde los sufrimientos del comienzo que se vuelven una necesaria experiencia de vida. Más

⁷⁵ "El ejemplo de Zola" [*Opiniones*, Madrid, Mundo Latino, 1920, p. 10] es la nota necrológica que Darío publica en *La Nación* el 23 de noviembre de 1902.

aún, sin esa experiencia no sería posible escribir ninguna página valiosa sobre el dolor humano. Zola murgerizó⁷⁶ porque era necesario, para el futuro creador de los Rougon Maquart, trabar conocimiento con Mimí Pinson. El inmenso peligro de la bohemia en el principio de toda vida de artista es para los que no ven ni la seriedad del existir ni la obligación que viene para consigo mismo, para con los hombres y para con la eternidad⁷⁷.

c)La bohemia asociada a los paraísos artificiales, a las tentaciones de la carne, a los hospitales y prisiones

Este es uno de los tópicos más transitados por Rubén Darío en relación con sus raros, aunque el tema siempre es tratado sutilmente, con borrones y medias tintas. En su referencia a los "vicios" de los artistas, lejos de la censura moral, encontramos el despliegue de una política de conveniencia frente a los lectores burgueses, estrategia que lo lleva a denostar el excesivo exhibicionismo en el que cayó Oscar Wilde. En la necrológica que escribe a su muerte, argumenta que lo censurable de Wilde no era su vicio, sino el abuso irónico con que lo mostró:

La proclamación y la alabanza de cosas tenidas por infames, el brummelismo exagerado, el querer a toda costa *épater les bourgeois* -¡y qué bourgeois, los de la incomparable Albión!- [...] le hizo bajar hasta la vergüenza, hasta la cárcel, hasta la miseria, hasta la muerte. Y él no comprendió sino muy tarde que los dones sagrados de lo invisible son depósitos que hay que saber guardar, fortunas que hay que saber emplear, altas misiones que hay que saber cumplir⁷⁸.

El peligro no radica en la pose ni en los vicios de la carne, sino en las exageraciones y en dar a luz aspectos de la vida del artista que, en el reino del

⁷⁶ El verbo es de Darío, cf. "El ejemplo de Zola", p. 11

⁷⁷ Id., p. 11.

⁷⁸ "Purificaciones de la piedad" en *Peregrinaciones*, Madrid, Mundo Latino, 19...?, p. 107.

pudor de la sociedad victoriana, sólo pueden conducir al fracaso. El peligro no está en la vida del artista sino en el seno de la sociedad en la que él actúa. Por eso, en el mismo artículo, aconseja prudencia a los artistas porque:

[A] la sociedad, mientras no venga una revolución de todos los diablos que la destruya o que la dé vuelta como un guante, hay que tenerle, ya que no respeto, siquiera temor; porque si no la sociedad sacude; pone la mano al cuello, aprieta, ahoga, aplasta. El burgués, a quien queréis *épater*, tiene rudezas espantosas y refinamientos crueles de venganza⁷⁹

En la venganza del burgués se esconde el peligro al que deben atender todos los esforzados del arte, de ahí que el nicaragüense atempere los denuestos hacia el mundo de “tenderos, rentistas y mercachifles”. Siempre le interesó conservar su puesto de corresponsal en el diario para el cual escribe, y en este sentido, la lectura que realiza de Poe es ejemplar. Su crítica a la sociedad burguesa se desvía hacia la crítica al excesivo utilitarismo norteamericano, ya que, en un

⁷⁹ Id., p. 108. Silvia Molloy lee en esta crónica los límites del modernismo hispanoamericano y el rechazo de los aspectos más transgresivos de la decadencia europea [Cf. “Decadentismo e ideología: economías de deseo en América Hispánica finisecular” en Ligia Chiappini y Flavio Wolf de Aguiar, orgs. San Pablo, Centro Ángel Rama, Edusp., 1993, pp. 13-36]. Sin embargo, también es posible pensar que, lejos de desplegar un prejuicio moral o homofóbico, Darío se cuida de los riesgos de mostrar y difundir los aspectos más oscuros y tenebrosos de sus raros por razones de orden laboral y evitar una posible censura. Darío juega con los lectores, alimenta la curiosidad, muestra y escamotea, aconseja, advierte sobre los peligros y al mismo tiempo agujonea. A propósito de Rachilde, dice: “¿Cómo dar una muestra de lo que escribe Rachilde, sin grave riesgo...? Felizmente encuentro una paginita magistral, inocente y hasta santa que escribió con el título “Imagen de la Piedad”” (*Los Raros*, id, p. 130) Frente al caso de Lautréamont dice: “No aconsejaré yo a la juventud que se abreve en esas negras aguas, por más que en ellas se refleje la maravilla de las constelaciones. No sería prudente a los espíritus jóvenes conversar mucho con ese hombre espectral, siquiera fuese por bizzarria literaria o gusto de un manjar nuevo. Hay un juicioso consejo de la Kabala: ‘No hay que jugar al espectro, porque se llega a serlo’: y si existe autor peligroso a este respecto, es el conde de Lautréamont. ¿Qué infernal cancerbero rabioso mordió a esa alma, allá en la región del misterio, antes de que viniese a encarnarse en este mundo? Los clamores del teóforo ponen espanto en quien los escucha. Si yo llevase a mi musa cerca del lugar en donde el eco está enjaulado vociferando al viento, le taparía los oídos” (id., pp. 189 –190).

momento de férrea alianza con el capital británico, los lectores de *La Nación* estaban lejos de ofenderse por el sentimiento antiyanqui⁸⁰.

En cuanto a las funciones que cumplen los paraísos artificiales en la vida del poeta, Poe y Verlaine se levantan como figuras paradigmáticas. Son hombres que conocieron por sus propias carnes desgarradas las asperezas de la vida. Darío enfatiza el modo en que las torturas de las pasiones dejan inscripciones en sus rostros y magulladuras en sus cuerpos. Pero al mismo tiempo, demuestra que la obra genial siempre es producto de una lucidez excepcional y viene después de los momentos de éxtasis. Cuando habla de Poe y de las visiones provocadas por los estupefacientes, de las ciudades orientales que aparecen en el fondo de sus horizontes y de las arquitecturas vaporizadas por la distancia, Darío las evalúa a la luz de sus propias experiencias con el alcohol:

Quien estas líneas escribe puede afirmar que sin haber nunca probado la acción del "potente y sutil" opio, ha contemplado en un estado hipnagógico, o en sueños definidos, espectáculos semejantes, aunque no con luces

⁸⁰ Es interesante observar que las críticas de Darío al utilitarismo norteamericano son anteriores a los acontecimientos del 98 y que las imágenes de "El triunfo de Calibán" se encuentran tempranamente en artículo sobre Poe incluido en *Los raros*. La idea de que el craso mercantilismo norteamericano es parte importante en las desventuras de Poe es sostenida por Darío en términos similares a los de Baudelaire. Al respecto, el poeta francés dice: "De todos los documentos, anécdotas y biografías que he leído, he sacado la amarga convicción de que los Estados Unidos fueron para Poe una vasta prisión, que recorría con la agitación febril de un ser creado para respirar en un ambiente más aromal que el de aquella sociedad cretina y poderosa, de reyes mercachifles, buscadores de oro al claror pestilente del gas, y que su vida interior, su espiritualidad de poeta e incluso sus absurdidades de borracho eran un esfuerzo perpetuo para liberarse de esta atmósfera antipática" ("Edgar Allan Poe", Buenos Aires, El Atenco, 1958) A su vez, dice Darío: "[Calibán] Ha conseguido establecer el impero de la materia desde el estado misterioso con Edison, hasta la apoteosis del puerco, en esa abrumadora ciudad de Chicago. Calibán se satura de wishky, como en el drama de Shakespeare de vino; se desarrolla y crece; y sin ser esclavo de ningún Próspero, ni martirizado por ningún genio del aire, engorda y se multiplica; su nombre es Legión. Por voluntad de Dios suele brotar de entre esos poderosos monstruos, algún ser de superior naturaleza, que tiende las alas a la eterna Miranda de lo ideal. Entonces Calibán mueve contra él a Siorax, y se le destierra o se le mata. Esto vio el mundo con Edgar Allan Poe, el cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte..." ("Edgar Allan Poe", en *Los raros*, id, pp. 20-21)

vivaces, sino en una especie de luz tamizada y difusa, después de pasada la influencia activa de excitantes alcohólicos⁸¹.

El cronista, que parece hablar por su propia experiencia más que por lo que ha leído sobre Poe, insiste en señalar que la visión se le presenta al poeta despierto, pero después de una crisis ética⁸². El caso de Poe como su propio caso sirven para alertar a los jóvenes engañados que creen que “con el ajeno verlaniano soñarán las mismas fiestas galantes que Verlaine o con el gin o el láudano de Poe, tendrán la llave de los misteriosos infiernos y paraísos que visitó”⁸³. Le interesa dejar en claro que la intoxicación no crea nada pero que el influjo de los excitantes son los que permiten adquirir lo anormal, lo raro, las visiones extrañas⁸⁴.

d) La bohemia como cenáculo. Este es un aspecto más sociológico ya que, como hemos visto en el capítulo anterior, la articulación de un nuevo espacio de circulación cultural coadyuva a la formación del campo intelectual. Como lo ha señalado Rama, la bohemia finisecular en Hispanoamérica, también funcionó como un taller de producción literaria y un ámbito donde fue posible la obtención de destinatarios para las creaciones artísticas. Diseña esferas más democráticas, como por ejemplo, la del café, un club menos costoso y al alcance del cualquier bolsillo:

La literatura vivió y se renovó exclusivamente dentro de ese pequeño grupo intelectual, que al mismo tiempo mal podía conformar un cenáculo

⁸¹ “Edgar Allan Poe y los sueños” en *Escritores dispersos*, id., pp. 322.

⁸² Las páginas que Darío le dedica a Edgar Allan Poe tanto en *Los raros* como en el estudio sobre su obra y los sueños dividido en tres entregas (8-V-1913; 20-VII-1913; 24-VII-1913) están cargadas de una gran cantidad de notas autobiográficas. Se diría que es una de las figuras con las que más se identifica el poeta nicaragüense.

⁸³ Id., p 322.

⁸⁴ Al respecto, Baudelaire emite un juicio similar: “He leído en un largo artículo de *Southern Literary Messenger* [...] que jamás la pureza de su estilo, la claridad de su pensamiento y su ardor para el trabajo sufrieron alteración por su vicio funesto; que a la creación de sus originales siempre precedió o siguió alguna de sus crisis [...] las borracheras de Poe eran un raro procedimiento mnemotécnico, un método de trabajo, método enérgico y mortal, pero propio de su temperamento apasionado” (id., pp. 25-26)

cerrado cuando se producía entre la barahúnda del café y de la calle populosa, en un pasaje de gentes, incitaciones, demandas. Es forzoso reconocer el heroísmo de su persistencia, es forzoso admitir la condición minoritaria en que operaban, aunque en cambio sea difícil definirlos como solitarios pues en América nunca los escritores habían parecido más sociales [...] ⁸⁵.

El café cumplió una función institucional a causa de las precarias condiciones en que se desarrolló la modernización literaria en nuestros países ⁸⁶.

Como señala Rafael Gutiérrez Girardot:

Se reunían en el café porque allí encontraban lo que les negaba la sociedad: reconocimiento, público, contactos, admiración, seguidores, y porque huían de la mansarda pobre y de la soledad. El café era un mundo contrario al de la vida cotidiana burguesa, "un terreno neutral, no tocado por el cambio de estaciones" y la correspondencia concreta de la "esfera sublime y arrobada de lo literario" ⁸⁷.

Pero los críticos advierten que a la par de ser una "esfera sublime y arrobada de lo literario", el café era también una "esfera teatral" y de este modo se opera el pasaje hacia el último aspecto que envuelve la cuestión bohemia y que es la relativa a la forja de la imagen de artista y que se cruza con una suerte de dandismo extravagante y espectacular.

e) Bohemia como representación de la vida de artista

En este marco, la bohemia es el montaje de un mundo aparte, con reglas propias, diferentes a la praxis vital de la vida burguesa. De ahí que, en el conjunto de textos de la época, haya una gran cantidad de ensayos, crónicas, testimonios, novelas, diarios que insisten sobre la figura del artista, sus métodos de trabajo, su régimen de vida, su relación con el dinero, sus experiencias con los tóxicos, sus

⁸⁵ Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, id., p. 124.

⁸⁶ Los ejemplos en Hispanoamérica son muchos. La función institucional del café en el caso mexicano fue estudiado Rubén M. Campos en *El bar. La vida literaria de México en 1900*. México, UNAM, 1996.

⁸⁷ *op. cit.*, p. 176.

amores contrariados. Se trata de dar cuenta de una vida que transcurre por carriles diferentes a los comunes de la vida familiar instituida por la tradición, de espacios donde prácticamente se borran los interiores porque la vida se vuelve pública, es decir, publicable, con todos los riesgos que la cuestión trae aparejada. Anécdotas, relatos legendarios, episodios trágicos, experiencias con sustancias tóxicas son objeto de exposición y de reflexión, ya que adquieren un valor formativo para los que vendrán. Son advertencias de peligros y asechanzas, pero aliento para el lanzamiento hacia nuevas conquistas como bien lo describe Darío en "El deseo de París"⁸⁸.

Si en el raro se advierte una lógica del trabajo y de la circulación del dinero diferente a la que impone el capitalismo, la vida de artista y sus escenarios bohemios se vuelven utopía que generalmente es calificada despectivamente desde la perspectiva que impone la moral y la economía burguesa. En el capítulo I vimos cómo, en la vida de artista, la ociosidad es un trabajo y el trabajo es un reposo. El artista se sustrae de las reglas del orden capitalista y se vuelve un trabajador libre. Esforzado más que ningún otro, las horas dedicadas al trabajo hacen de él un superhombre cuando no puede distinguir entre el reposo y el trabajo, entre el ocio y la ocupación. Esforzado de la pluma, su vida parece alcanzar el disfrute a perpetuidad a partir de una modalidad de producción que se muestra rebelde a la mecánica del trabajo asalariado a un mismo tiempo que se libera de toda servidumbre. Su arte es la razón de estado de un individuo que se declara soberano de sí mismo. Vimos también cómo Walter Benjamin presenta la escena de trabajo del artista moderno como la del luchador. Reside fuera de su casa y se siente en

⁸⁸ "El deseo de París" [*La Nación*, 6-X-1912] en *Escritos dispersos*, id., pp. 264 – 267.

todas partes como si estuviera en su casa confirmando el espíritu bohemio del artista que deambula por el mundo sin domicilio fijo. Las anotaciones de Baudelaire a propósito del régimen de trabajo de Constantin Guy nos señalan una economía rebelde, ajena a las regulaciones laborales de las mayorías. Veamos ahora el régimen de trabajo de Rubén Darío en Buenos Aires:

Pasaba, pues, mi vida bonaerense escribiendo artículos para *La Nación*, y versos que fueron más tarde mis *Prosas Profanas*, y buscando por la noche el peligroso encanto de los paraísos artificiales. Me quedaba todavía en el Banco Español del Río de la Plata algún resto de mis águilas americanas; pero éstas volaron pronto, por el peregrino sistema que yo tenía de manejar fondos⁸⁹.

El fragmento es altamente significativo porque nos dice el modo en que el artista trabaja y el modo en que gasta, habla de su "contabilidad", de sus entradas y sus salidas. En el mundo aparte de la bohemia, se trabaja de día y de noche porque, como vimos en las anotaciones darianas a propósito de Poe, la búsqueda nocturna forma parte del trabajo de artista. Y se gasta de modo "peregrino": en la mayoría de los casos, se dilapida el dinero en gasto improductivo, se gasta lo que no se tiene, no se guarda para los momentos de escasez, se gasta a cuenta de ganancias futuras, en definitiva, el autor empeña su escritura.

El trabajo y el dinero son vectores argumentales importantes en las notas autobiográficas de Rubén Darío. Escribir y gastar son las actividades a través de las cuales se organiza la vida en el marco de la bohemia de esos años. Los bohemios porteños colaboraban en diversos periódicos y revistas, lo que significaba alguna entrada fija, pero el dinero nunca alcanzaba: "no es un misterio para nadie —dice Carlos de Soussens— que entre los artistas el dinero circule con asombrosa facilidad,

⁸⁹ *Autobiografía*, id., p. 133.

pero como no llevamos bien nuestros libros comerciales, tan sólo encontramos en el vocablo *contador* un consonante a *derrochador* ⁹⁰. La economía de estos profesionales de las letras se constituye, entonces, en una suerte de dispersión sin contención y sin interrupción. La relación entre escritura y vida encuentra su trama íntima en este movimiento de flujo constante: escribir-comer-beber-escribir. Las circunstancias que rodearon al artículo que Darío escribe sobre Mark Twain es ejemplo de los modos en que se pone en marcha ese circuito, con el añadido de la muerte como *memento mori* en las mesas de la disipación. La muerte de los personajes célebres era motivo de algún encargo de *La Nación* para Darío donde funcionaba “a la manera de *croque-mort*, esto es, enterrador de celebridades”:

Nos encontrábamos, mis compañeros de café y yo, sin un céntimo, al comenzar la noche [...] En esto, se me llamó por teléfono de *La Nación*. Fui inmediatamente y el administrador me mostró un cablegrama en que se anunciaba que el escritor norteamericano, famoso por su humorismo, Mark Twain, se encontraba en la agonía. –“Es preciso -me dijo el señor de Vedia- que escriba usted un artículo extenso en seguida para que aparezca mañana con el retrato, pues seguramente esta noche llegará la noticia del fallecimiento.” De más decir que yo puse manos a la obra con gran entusiasmo y con gran satisfacción [...] Cuando entregué mi trabajo les fui a buscar para que cenáramos juntos y, por supuesto, pedimos una cena opípara y convenientemente humedecida. Las libaciones continuaron hasta el amanecer, entre nuestras habituales, literarias y anecdóticas charlas; y Charles Soussens, nuestro dionisiaco lírico helvético, se ofreció para ir a buscar al nacer el día un número de *La Nación* a la imprenta. Así fue. Al poco rato le vimos aparecer desde lejos, por la abierta puerta del restaurant. Traía un número del diario, pero alzaba los brazos y nos hacía gestos de desolación. Cuando llegó con una faz triste, nos dijo: “¡No viene el artículo!” Nos pusimos serios. Desdoblé el periódico y me di cuenta de la penosa verdad. Un cablegrama anunciaba la agonía de Mark Twain, pero en otro se decía que los médicos concebían esperanzas... En otro, que se esperaba una pronta reacción, y en otro, que el enfermo estaba salvado y entraba en una

⁹⁰ Cf. “Un envenenador” en *P.B.T.*, Buenos Aires, 2-I-1915 citado por Lysandro Galtier en *op. cit.*, p. 170. Galtier ocupa varios capítulos de su libro para referir a los modos en que circulaban el dinero y la ropa en el grupo bohemio donde se inserta Darío a fines de siglo en Buenos Aires.

franca mejoría... Y la salvación del escritor fue para nosotros un golpe rudo y un rasgo de humor muy propio del yanqui, y del peor género...⁹¹.

La irreverencia con la que Darío relata las circunstancias de la necrológica de Twain -posteriormente transformada en artículo a propósito de su enfermedad para poder editarlo- nos permite apreciar, por un lado, la prodigalidad de Darío, por el otro, el entramado entre escritura y dinero a partir de la modalidad que asume el ejercicio del oficio. Si en su vida chilena, el producido por las notas en el periódico iba a parar –preferentemente- a las arcas del sastre, ahora la escritura, y esta vez, la escritura sobre la muerte de un escritor, es la que posibilita el banquete⁹².

Podemos observar que el trabajo del escritor profesional tal como se gesta a partir de la emblemática figura de Rubén Darío, alcanza en su figuración de artista, un doble registro. Cara y cruz de una misma imagen donde el esforzado de la pluma convive con la liberalidad del pródigo. El poeta da sobradas pruebas de su generosidad y despego en relación al dinero que obtiene por sus notas (*contador-derrochador* para atenemos a la rima de Soussens), pero sería un error no tener en cuenta la otra escena del circuito. En el libro de las cuentas, las columnas de las entradas son también motivo de atención. Al respecto, el anecdotario también es múltiple y variado. Continuando con “los libros comerciales” de Soussens, encontramos en su correspondencia una referencia contundente en tomo a los cobros por las colaboraciones:

Dígale al gran presupuestívoro y notable capitalista Evar Méndez, que espero de la Tesorería de *Martín Fierro* un cobre siquiera para el bronce de

⁹¹ *Autobiografía*, id., pp. 164 – 165.

⁹² A partir de estos episodios narrados en su *Autobiografía* se ubica lejos de la sagrada misión del poeta propia de la mitología romántica pero que, al mismo tiempo, sostiene en algunos de sus poemas. Un ejemplo de esto último es el poema “¡Torres de Dios! ¡Poetas!” de *Cantos de vida y esperanza*.

mi futura estatua de magnánimo pobre. En efecto, una noche, Rubén Darío, Payró, Lugones, Ghiraldo y yo nos hemos juramentado para no colaborar gratuitamente en ninguna publicación⁹³.

Si revisamos la correspondencia de Rubén Darío, vemos que el juramento funcionaba regularmente. Cuando en 1902, el por ese entonces joven y entusiasta Juan Ramón Jiménez pide al maestro una colaboración para la revista *Helios* (“Nada de lucro” –dice Jiménez- sólo “alimento espiritual”, “una revista de ensueño”), Darío se rehúsa a enviar algún poema inédito como le niega el permiso para reproducir algún fragmento de sus colaboraciones en *La Nación*. La carta en que Jiménez contesta a la negativa del poeta deja entrever los términos en que Darío plantea el cobro de sus colaboraciones en general, incluidas también las que sólo tenían un índole absolutamente desinteresado del lucro:

Queridísimo maestro: recibí su carta y al día siguiente dije a mis compañeros todo lo que usted me indicaba en ella. La revista, como es natural, no puede desde ahora mismo pagar una colaboración escogida; ojalá pueda pagarse ella misma o costamos poco; desde luego, no queremos ganar dinero. [...] Claro que usted dirá: -Entonces ¿a qué se ha dirigido usted a mí? ¿voy a trabajar por gusto? Es verdad, mi querido maestro, y tiene usted razón; perdóneme. Ahora bien: si dentro de tres o cuatro meses la revista puede –como creemos- pagar, acudiremos a usted nuevamente y en primer término, [...] he de trabajar constantemente con mis amigos a ver si muy pronto conseguimos poder encargarle trabajos pagados, y pagados espléndidamente, mi querido poeta. De modo que esperemos a entonces. Y no se enfade usted conmigo⁹⁴.

El juramento nocturno en torno a la entrega del trabajo escrito contra reembolso de honorarios entre miembros selectos de la bohemia porteña funciona como pacto de honor y estrategia común. Al margen de los exitosos o fracasados, la

⁹³ A propósito de la visita de Einstein a la Argentina la revista *Martín Fierro*, a través de Galtier, le solicitó un soneto a Soussens. El 24 de mayo de 1925 el poeta le envía el “Sonnet mystérieux” junto con la carta donde recuerda el antiguo e inquebrantable juramento. Cf. Lysando Galtier, *op. cit.*, p. 170.

⁹⁴ Alberto Ghiraldo, *op.cit.* p. 16 –17.

bohemia es tanto un espacio de disipación y vagabundeo como un espacio de formación de la conciencia de profesionalización del escritor. El relato de la vida y las memorias del poeta⁹⁵ forman parte de la textualidad dariana cuando su “inquerida bohemia” deja de ser leída como un simple anecdotario desechable, pintoresco y negativo⁹⁶. Nos dicen de las circunstancias que envuelven la gestación del campo literario ya que las escenas de representación teatral, y los circuitos que atestiguan los modos de circulación del dinero, forman parte de los intercambios simbólicos.

Jorge Monteleone ha estudiado este proceso a propósito de las paradojas que encierra Carlos de Soussens como figura de autor. Su caso es el del autor sin libro, autor como sola expresión vital, autor que afinca sólo en su nombre propio. El lírico francés logra su reconocimiento en un proceso de metamorfosis a través del cual sus versos franceses se diluyen en puro cuerpo, en representación, en

⁹⁵ El relato de la vida de Rubén Darío fue publicada por entregas en *Caras y caretas*. Darío anuncia el compromiso firmado con la revista en una carta fechada en Montevideo el 28 de julio de 1912 en la que escribe: “Un poeta siempre es interesante. Y sobre todo, si se ha mezclado a la vida de una cosmópolis”, *Caras y caretas*, nº 722, 3-VIII-1912 y reproducida por Barcia en *Escritos dispersos*, id., p. 72.

⁹⁶ La lectura que hace Ángel Rama para el prólogo de la edición de Ayacucho (Caracas, 1977) es paradigmático en el sentido de desdoblarse obra y autor a fin de demostrar lo insustancial de los avatares de su vida. La perspectiva que sostiene el crítico uruguayo al respecto está profundamente marcada por la imagen de escritor romántico que justamente Darío viene a demoler a partir del eje de la profesionalización. Dice Rama a propósito de la vida de Darío: “Todo en ella resulta pequeño si se la compara con la energía arrolladora de Martí, el signo trágico de José Asunción Silva, la militancia política de González Prada, el agresivo dandismo de Chocano o Blanco Fombona: sucesión de historias triviales, en ocasiones tristes, en ocasiones sórdidas, en torno a las miserias de la vida literaria, las angustias económicas, los cargos diplomáticos que varían con los reveses de sus protectores, las galeras de la tarea periodística, la carne (frecuentemente de alquiler) que tentaba con sus frescos racimos, el temor a lo desconocido disfrazado con el oropel ocultista, la tristeza de las fiestas. Pocas vidas con menos grandezas. Él, admirador de profetas como Victor Hugo o Walt Whitman, no dejó de saberlo. Con él se instauran las reglas de la futura profesionalización del intelectual, por lo tanto en íntimo consorcio con la demanda y las condiciones peculiares del medio cultural. Sin embargo, la búsqueda de tales preceptos modernos resultó escamoteada por la pervivencia del estereotipo ‘inquerida bohemia’ y hoy no es su obra, que sigue siendo moderna, sino la visión que de él se fraguó la que nos resulta pasatista”, pp. IX, X y XI.

anécdota, en bebida, en dinero. La metamorfosis de la que habla Monteleone para el caso de Soussens es aplicable al flujo entre escritura, dinero y banquete que observamos para el caso de Darío:

Metamorfosis que no sólo afecta el cuerpo, sino también lo real, al disolverlo en analogía lingüística o ejercicio de retórica. La relación con la bebida es compleja y tortuosa: revela los modos por los cuales el cuerpo hallaba su forma de representar la evasión, la desaparición literal de su compostura burguesa en el linde fantasmal de lo que siempre se espera ser⁹⁷.

La comunidad de aristos funciona a los fines de la fabulosa invención de la figura de autor. En este sentido, todos son autores, aun aquellos que quedaron como promesas incumplidas. Todos están atravesados por esta rara metamorfosis que los hace devenir autores modernistas. Pero, al mismo tiempo, entre ellos se instala una distancia insalvable cuando los avatares de la "inquerida bohemia" quedan inscriptos en una última y monumental conversión simbólica y el nombre Rubén Darío transmuta en forma de escritura.

4. Vida de artista y sujeto poético en Rubén Darío

En función de nuestro trabajo analítico y en un primer corte metodológico, atendimos al conjunto discursivo formado por las crónicas y textos autobiográficos de Rubén Darío a fin de determinar los modos en que la bohemia y el dandismo son asimilados en la construcción de la figura del raro. Cabe preguntarse, ahora, por las relaciones que puedan existir entre esta paradigmática figuración y la compleja subjetividad poética que emerge de los poemas de Rubén Darío. ¿Existe algún tipo de continuidad entre la aristocracia del talento que distingue al raro con la imagen

⁹⁷ Cf. "Soussens Sans Sou" en *Atípicos en la Literatura Latinoamericana*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1996, p. 43.

del "reino interior" de *Prosas profanas*? ¿Cómo leer las derivaciones que encierran los peligros de la "inquerida bohemia" en el marco de *Cantos de vida y esperanza*? ¿Cuánto hay de figuración y cuánto de existencial en un poema emblemático como es "Epístola a la señora de Lugones"?

Con el propósito de indagar sobre las características del sujeto poético en Rubén Darío repasamos algunos de los momentos fundamentales de las lecturas críticas que han estudiado los modos en que funciona el sujeto poético en la obra del nicaragüense. Partimos de la lectura fundadora de José Enrique Rodó y su énfasis en señalar la rareza del canto de *Prosas profanas*, puesto que ella es indicadora del efecto de la primer lectura en la inmediatez de su aparición y en paralelo a la edición de *Los raros* y las circunstancias que envuelven a la consagración porteña del poeta.

Rodó inicia su lectura desde la imagen arquitectónica del "alcázar interior", en tanto búsqueda de la soledad frente a la "vida mercantil y tumultuosa de nuestras sociedades"⁹⁸ y como un gesto de desdén aristocrático frente a las ideas y a las instituciones circundantes. Darío es un poeta exquisito por el refinamiento de su expresión, por el gusto por la ornamentación, por sibaritismo y voluptuosidad, por la elección de los asuntos, por la frivolidad, fugacidad y ligereza de sus decorados. Rodó advierte que hasta la monstruosidad de los centauros se vuelve delicada y llena de una elegancia enteramente humana. Más allá de su "erotismo rococó" y su artificiosidad decadente nada hay en *Prosas Profanas* que le recuerden el amargo ajenjo verleniano ni la farmacia tóxica de Baudelaire:

⁹⁸ "Rubén Darío" en *Hombres de América*. Barcelona, Editorial Cervantes, 1920.

Nunca el áspero grito de la pasión devoradora e intensa se abre paso al través de los versos de este artista poéticamente calculador, del que se diría que tiene el cerebro macerado en aromas y el corazón vestido de piel de Suecia. También sobre la expresión del sentimiento personal triunfa la preocupación suprema del arte, que subyuga a ese sentimiento y lo limita; y se prefiere –antes que los arrebatados ímpetus de la pasión, antes que las actitudes trágicas, antes que los movimientos que desordenan en la línea la esbelta y pura limpidez- los mórbidos e indolentes escorzos, las serenidades ideales, las languideces pensativas, todo lo que hace que la túnica del actor pueda caer constantemente, sobre su cuerpo flexible, en pliegues llenos de gracia⁹⁹.

Se diría que el sujeto poético de *Prosas profanas*, impertérrito ante los desbordes de la pasión, se aproxima más a la estampa imperturbable de un Brummell que a la embriaguez blasfema de Baudelaire. Para Rodó, la novedad del poemario del 96 se encuentra esbozada en los cuentos de *Azul*, descritos en los siguientes términos:

[C]uentos revolucionarios, porque, en ellos, la urdimbre recia y tupida de nuestro idioma pierde toda su densidad tradicional, y –como sometida a la acción del trozo de vidrio que según Barbey d’Aurevilly, servía para trocar los fracs de Jorge Brummell en gasas vaporosas, -adquiere la levedad evanescente del encaje¹⁰⁰.

Un individualismo soberbio que termina siendo “huraño y rebelde”, una personalidad nada expansiva que “cierra los ojos a lo vulgar”, sólo se quiebra cuando una emoción, que pareciera responder a vibraciones íntimas, desentona con armonía del conjunto. Cuando el crítico encuentra “la probabilidad de una honda realidad personal” ve brotar “el secreto de un sentimiento”:

La composición que lleva por epígrafe “El poeta pregunta por Stella” nos conduce ahora a una estancia en la que el duro mármol ha dejado de reinar; a una sombría y delicada estancia en cuyo testero está esculpido el busto de Edgar Poe...¹⁰¹.

⁹⁹ *op. cit.* p. 121.

¹⁰⁰ *op. cit.* p. 125.

¹⁰¹ *op. cit.* p. 148.

Sin embargo, la nota discordante que imprime el atisbo de algún fondo oscuro no logra quebrar el “amaneramiento *voulu*” del conjunto. Desde la senda que abre la lectura de Rodó, la escritura de *Prosas profanas* hace alarde de una afectación que podríamos asimilar al dandismo de superficie que oculta a un sujeto enigmático y detrás del eficiente manejo de las estrategias que configuran un suntuoso artificio se resguarda la incertidumbre de una identidad¹⁰².

Nos interesa la lectura de Rodó porque ella puede ser leída como texto liminar a *Cantos de vida y esperanza*. A la manera de un espejo refractante, el trabajo de análisis del crítico uruguayo parece anunciar el libro que vendrá. Más que en oposición o en polémica, el ensayo puede ser leído como texto mediador entre dos momentos de la trayectoria poética dariana. Rodó parece ver lo que Darío no alcanzó a ver en el poemario del 96, tal vez eso explique la inclusión del ensayo como prólogo de la edición española de 1901¹⁰³.

A mediados de la década del cincuenta, el libro de Pedro Salinas¹⁰⁴ emprende un estudio importante de la obra poética del nicaragüense a partir de la teoría de la dualidad, teoría que la mayoría de las veces toma como fundamento las famosas palabras prologales del poeta: “Como hombre he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad”¹⁰⁵. Separación tajante y rotunda entre vida y obra que dispara una serie de oposiciones

¹⁰² Sobre esta incertidumbre de identidad y teniendo en cuenta lo consignado en el capítulo I de nuestro trabajo, vemos que la perspectiva de Rodó apunta a relacionar a *Prosas Profanas* con las maneras del dandismo brummelliano descrito por Barbey d’Aurevilly.

¹⁰³ El prólogo aparece sin firma. La situación es ambigua: ¿consentimiento al trabajo del crítico y, al mismo tiempo, escamoteo en el reconocimiento de la persona de Rodó? .

¹⁰⁴ Pedro Salinas. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada, 1957.

¹⁰⁵ en “Dilucidaciones”, prólogo a *Canto Errante* [1907], en *Poesía*, id., p. 305.

entre el hombre débil y entredormido que oculta al poeta genial. En este marco, el desdoblamiento permite, metodológicamente, el ingreso a la poética a partir del tema del erotismo. Para Salinas, lejos de ser un artificio, el erotismo de Darío es la fuerza fundante de su poesía, es también, el basamento de la dualidad. Analizando la conformación del sujeto poético dariano desde un ángulo cronológico, encuentra que al inicial reinado de Eros se le cruza el de Minerva. Al cisne se le cruza el búho. La conciencia, la sabiduría le proporciona el descubrimiento de la sujeción de lo erótico a la temporalidad, la conciencia del tiempo. Y la noche, desde los *Cantos de vida y esperanza*, introduce otra atmósfera a la interioridad inicial de su poética.

El aporte más valioso del análisis de Salinas consiste en considerar el artificio dariano como paisaje cultural en tanto reconversión y asimilación de la experiencia artística ajena, como una variante interesante para la apreciación de los modos en que se asimilan las tradiciones culturales europeas:

Una de sus marcas distintivas es esa alianza de ardiente sinceridad erótica y hechizas figuraciones estéticas. Pero sería injusto acusar a Rubén de simple artificialidad. Lo que iba a buscar a un cuadro, a una escultura, era la forma bella de algo nada artificial, sino fatal en él, constantemente natural: el deseo erótico (...) Así son inseparable en Darío la experiencia vital directa y ese otro tipo de experiencia que Gundolf llama *Bildungerlebnis*, esto es, experiencia de cultura¹⁰⁶.

Entonces, el amaneramiento suntuoso detectado por Rodó en *Prosas profanas* cede su imperio frente a la detección de un sujeto pasional constituido a partir del erotismo. Más adelante, Ángel Rama atenderá al sujeto dolorido que transmuta la experiencia de lo real, de su vida cotidiana, de sus aspectos más inconfesables en la armonía inquebrantable de su canto:

¹⁰⁶ *op. cit.*, p. 115.

Así grite, dolorido, en esas efusiones que parecen forzadas a traducir el ritmo de la voz humana en su desnuda verdad, adopta automáticamente la impostación y su grito surge melodioso como el de un trágico griego. De este modo, no hay esfera poética de lo inmediato, urgido de la imposición cotidiana del vivir, sino una esfera distante, autónoma y casi autosuficiente, que es la del canto, a la que Darío ingresa no como hombre que es, sino como el poeta, entendido como otro¹⁰⁷.

Para Rama, *Cantos de vida y esperanza* no imponen ningún cambio sustancial con la poética de *Prosas profanas* puesto que los procedimientos formales siguen siendo los mismos. Por encima de la experiencia y de los temas, la subjetividad se constituye como tensión amonizadora de los elementos contradictorios entre interioridad y exterioridad, de ahí que para el uruguayo la interioridad dariana funcione a la manera de los "paisajes de cultura" de Salinas:

Progresivamente Darío irá constituyendo una 'selva sagrada', mediante una articulación de los símbolos, de tal modo que ella sea lo que no es la sociedad humana: una ardiente unidad en que todos los opuestos puedan coexistir sin dañarse ni negarse mutuamente, dentro de un clima de vitalidad y de verdad, de luz espiritual¹⁰⁸.

La selva sagrada es un modo de resguardar su subjetividad amenazada. Si bien, en este sentido, repite la manera en que había situado Rodó al "alcázar interior", el crítico uruguayo realiza un ajuste con la tradición crítica que había desechado el material del cronista y que consideraba a la producción en el periódico como literatura menor o mero ganapán del poeta, es decir, que ubicaba a esos textos en un exterior ajeno y opuesto a los intereses sagrados del arte. De este modo, su trabajo rompe con la dualidad que jugando con las polaridades entre el hombre y el poeta, confinaba a la textualidad periodística a los extramuros del arte.

¹⁰⁷ *Rubén Darío y el modernismo*. [1970] Caracas/Barcelona, Adafil, 1985, p. 107.

¹⁰⁸ "Prólogo" a *Poesía*, id., p. xxxii.

Sin embargo, centrando su análisis en la poética de *Prosas profanas*, Rama advierte una permanente ocultación de lo cotidiano que atribuye a una "actitud vergonzante" del poeta que se inscribe en una posición social más general causada por la inferioridad del hombre latinoamericano respecto de los hombres europeos:

Toda su existencia, sus comidas de pobre, sus aventuras eróticas con criaditas, sus andanzas por prostíbulos, sus trajes, su lenguaje centroamericano sabroso, sus problemas de trabajo, sus amistades, pasa a ser vista por los ojos del extranjero, pasa a ser despreciada¹⁰⁹.

Desde esta perspectiva de análisis, la subjetividad desplegada en los poemas se encauzada en un canon armónico sin quiebres que oficia como máscara que permite la ocultación de una experiencia de pobreza e injusticia. Ahora bien, centrado en de los procedimientos de *Prosas profanas* y, en especial, al alzamiento de la voz poderosa de un yo que parece disolver todas las contradicciones, Rama desatiende el tópico de la "MISERIA de toda lucha por lo finito" que va ganando terreno en la poesía dariana a partir de *Cantos de vida y esperanza*. El crítico uruguayo enfatiza la constante deriva de la voz del poeta hacia los ríos sonoros y remarca la potencia de un yo narcisista autocompasivo en la "acicalada afectación de su poetizar"¹¹⁰.

Paralelamente, Noé Jitrik reflexiona sobre la subjetividad dariana ligándola a acciones estrictamente poéticas, es decir, a los procedimientos de subjetivación. De este modo y en sintonía con lo que señala Ángel Rama, la subjetividad dariana se constituye en un movimiento de producción textual que se resuelve en la riqueza acentual donde se asienta lo nuevo del modernismo. De ahí que el afán de

¹⁰⁹ *Rubén Darío y el modernismo*, p. 112.

¹¹⁰ *id.*, p. 108.

“originalidad” se ligue con el viejo deseo latinoamericano de encontrar una marca distintiva de la cultura del continente:

Y ya que hablamos de “marca” –palabra que viene no por casualidad ya que se trata de escritura- señalemos que la “originalidad” logrado con el esquema productivo modernista es como la “marca de fábrica”, lo distintivo en toda la diversidad, en ese mundo infinito de la diferencia realizada, la unidad fundamental en la diferencia¹¹¹.

En la descripción de la complejidad del sujeto poético que habla en los poemas de Rubén Darío, Silvia Molloy advierte la trama más sutil que se abre a partir de la ilusión de expresión directa en el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*. En esta nueva situación, la postura del yo dariano ha cambiado en relación a la voracidad y el solipsismo que su análisis crítico había señalado en *Prosas profanas*¹¹². Ya no se trata de constituir un refugio, un coto privado del yo, sino un más allá de sí extendido. Según Molloy, el yo se desintegra, se despersonaliza, se generaliza en consejo o máxima sin dejar por ello de dominar el texto:

Sin embargo, hacia el final del poema liminar de *Cantos de vida y esperanza* el “yo soy aquel que ayer nomás decía”, subsiste traducido en Psiquis y en el sátiro, en la boca del fauno y en el pezón, en la caña de Pan, en emblemas del texto previo de Darío que ahora están diciendo y diciéndolo de otra manera¹¹³.

¹¹¹ Noé Jitrik. *Las contradicciones del modernismo*. México, El Colegio de México, 1978, p. 7.

¹¹² Ver Silvia Molloy, “Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío”. *Revista Iberoamericana* n° 108 – 109, 1979, pp. 443 – 457 y “Voracidad y Solipsismo en la poesía de Darío” en *Sitio* n° 1, Buenos Aires, diciembre de 1981, pp- 121 – 124.

¹¹³ “Ser y decir en Darío: el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*” en *Texto crítico*. *Revista del centro de investigaciones lingüístico-literarias de la Universidad Veracruzana*, Año XIV, número 38 /enero-junio de 1988, p. 42.

Estableciendo senderos diferentes, Octavio Paz, aborda la constitución del sujeto poético desde los laberintos de la pasión erótica¹¹⁴. El mexicano reprocha a la crítica universitaria no haber atendido al hermetismo que atraviesa toda la obra de Darío y que traduce una subjetividad conflictiva a partir de *Cantos de vida y esperanza*. Octavio Paz se refiere a la escatología del cristianismo y a los fantasmas que suscita la pérdida de la fe. De ahí que, desde su perspectiva, las miserias de la vida cotidiana del poeta adquieran relieve e importen a la hora del análisis, haciendo centro en los tres Nocturnos y en la "Epístola de la señora de Lugones", poema al que considera fundamental, puesto que es anticipo de una de las conquistas de la lengua poética contemporánea: la fusión entre el lenguaje literario y el habla de la ciudad.

Aunque desde una perspectiva diferente a la de Octavio Paz, las implicancias poéticas de las contradicciones en la subjetividad dariana son estudiadas por Saúl Yurkievich focalizando su mirada en las heridas abiertas e imposibles de suturar con la ilusión de un "reino interior" armónico. Si para Yurkievich, el modernismo es el genitor de la vanguardia, esto es porque la escena textual que representa contiene una subjetividad escindida. Y el caso de Rubén Darío se vuelve ejemplar puesto que "consigna una alternancia inconciliable entre el superego del vitalismo eufórico y el infraego, taciturno y tanático"¹¹⁵.

¹¹⁴ "El caracol y la sirena" se publicó por primera vez en diciembre de 1964 en la *Revista de la Universidad de México*, posteriormente en *Cuadrivio* [México, Joaquín Mortiz, 1965] y es reproducido en *Obras Completas*, Tomo III: Fundación y disidencia. Dominio Hispánico, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 137 – 171.

¹¹⁵ "El sujeto transversal o la subjetividad calcidoscópica" apareció en la revista *Eco*, Bogotá, nº 230, diciembre de 1980 y es reproducido en *A través de la trama*. Barcelona, Muchnik, 1984, pp. 29 –39.

Por un lado, el vitalismo eufórico es producto de una cosmogonía erótica que encarna el principio del dinamismo armónico del universo. La exaltación viril del sujeto poético se pone en escena a través de una poesía eufónica y armoniosa que celebra en infinito sinfónico. Sin embargo:

Contrapuesta a esta celebración festiva, [...] está su antípoda, la de un alter-ego inconciliable, insondable: el inconsciente perturbador, que desasosiega y disocia, que disloca las relaciones y la comunicación. A la par que concertador de ese discurso de arriba que todo lo integra a través de la distribución armónica, Darío también es el desconcertador que registra el aflujo de las fuerzas oscuras, las del fondo imperioso y confuso que pugna por romper las represas de la conciencia emitiendo señales dispersas, erráticas, una turbamulta de significantes refractarios al significado y que el lenguaje, agente del orden censorio, no puede fijar, no puede alinear, no puede formular¹¹⁶.

A partir de *Cantos de vida y esperanza* el sujeto celebratorio y festivo no puede contener el estallido de una subjetividad que perturba la palabra y que nombra delirios, manías, alucinaciones, obsesiones, fobias, neurosis. Los poemas analizados son los mismos que habían llamado la atención a Octavio Paz: los "Nocturnos" y la, por muchos motivos significativa, "Epístola a la señora de Lugones". La lectura de Yurkievich abre una instancia de análisis a partir del fondo oscuro e intratable que asoma en los poemas y que por momentos se confunde con la vida de artista dado el tono confesional que asume la voz dariana en algunos poemas. Desde esta perspectiva y en la evidente apelación al topos de la "vida de artista" como una máscara más advertimos un resto, un plus "inquerido" pero que pide ser enunciado por debajo o por detrás del sujeto potente que decía en *Azul* y en *Prosas profanas*.

¹¹⁶ *op. cit.*, p. 32 – 33.

Susana Zanetti estudia los quiebres en el decir poético dariano desde la "Epístola de la señora de Lugones". Señala la novedad que presenta el poema cuando por primera vez prevalece lo circunstancial y lo contingente del poeta que parece haber perdido su "reino interior". La pérdida se traduce en fracturas, disonancias de léxico y tonos, en encabalgamientos abruptos, en irregularidades acentuales:

En un poema autobiográfico como es éste, un ritmo tal señala la continuidad forzada, a tropezones, que habla de la imposibilidad de dar sentido al fragmento, si no es con el relato menudo de una cotidianidad del artista asediado por la pérdida del reino, de un reino interior, el de sí mismo, y el de la poesía. Con estas fracturas, desilusiones y pérdidas se escribe sin embargo la Epístola, como augurando aun en el libro errante, la continuidad de la poesía posible, del poeta posible¹¹⁷.

Zanetti no deja de advertir que en la aparente imagen transparente de la interioridad del poeta y sus "cuidados pequeños" se disimula el uso ambiguo de la intimidad, y que si bien el poema apela a los modelos retóricos de la tradición culta, los carga de ironía, parodia y sarcasmo¹¹⁸. Pero también nos advierte de la presencia del cuerpo del poeta.

5. El cuerpo del poeta

¹¹⁷ " '...y guárdame lo que tu puedas del olvido'. La imagen dariana en 'Epístola a la señora de Lugones'" en *Leer en América Latina*. Mérida, El otro el mismo, 2004, p. 124.

¹¹⁸ Saul Yurkievich [id., p. 34] ya había alertado sobre el uso ideológico que hace Darío de las novedades científicas del momento: "Estimulado por las preocupaciones de la época, tanto por la literatura clínica como por la artística, sobre todo en el París de Janet y de Charcot, que lo compulsa a exprimir su "ubre cerebral":

Y me volví a París. Me volví al enemigo
terrible, centro de la neurosis, ombligo
de la locura, foco de todo *surmenage*,
donde hago buenamente mi papel de *sauvage*
encerrado en mi celda de la *rue Marivaux* [...]

A los fines de enmarcar las instancias que abre el sujeto poético a partir de la “figura de artista”, es posible agregar que la Epístola juega con las tensiones que desatan salud y enfermedad, trabajo y descanso, abundancia y escasez, dinero y derroche:

[...]
 saboreé lo ácido de mis penas;
 quiero decir que me enfermé. La neurastenia
 es un don que me vino con mi obra primigenia.
 ¡Y he vivido tan mal, y tan bien, cómo y tanto!
 ¡Y tan buen comedor guardo bajo mi manto!
 ¡Y tan buen bebedor tengo bajo mi capa!
 ¡Y he gustado bocados de cardenal y papa!
 Y he exprimido la ubre cerebral tantas veces,
 que estoy grave. Esto es mucho ruido y pocas nueces,
 según dicen doctores de una sapiencia suma.
 Mis dolencias se van en ilusión y espuma.
 Me recetan que no haga nada ni piense en nada,
 que me retire al campo a ver la madrugada
 con las alondras y con Garcilaso, y con
 el *sport*. ¡Bravo! Sí. Muy bien. ¿Y *La Nación*?
 ¡Y mi trabajo diario y preciso y fatal?
 ¡No se sabe que soy cónsul como Stendhal?
 Es preciso que el médico que esto recete, dé
 también libro de cheques para el *Crédit Lyonnais*,
 y envíe un automóvil devorador del viento,
 en el cual se pasee mi egregio aburrimiento,
 harto de profilaxis, de ciencia y de verdad.

En este fragmento de la “Epístola” nos reencontramos con algunos de los tópicos propios de la “inquerida bohemia” estudiados en nuestro examen de los escritos en prosa: por un lado, el circuito establecido entre escritura, dinero y derroche (el poeta gozador, bebedor y comedor de bocados propios de un cardenal o un papa); por el otro, la enfermedad¹¹⁹, que, aunque los médicos la atribuyan al

¹¹⁹ La relación entre vida de artista y enfermedad como tópico del imaginario decadente y del saber pseudo-científico de la época será estudiada en el capítulo III a propósito del “mal del siglo” que afecta al joven Mariátegui.

trabajo excesivo y aconsejen descanso, el poeta la imputa a otro motivo menos científico, más poético: "la neurastenia es un don que me vino con mi obra primigenia". La enfermedad aparece como reverso de la obra del poeta, pero si atendemos a los sentidos del vocablo, primigenia se acopla a la noción de don. Por un lado, hay una marca de origen o nacimiento que no advierte la ciencia. Por otro, en la obra primigenia, la "originalidad" equivale a lo nuevo e inédito de su palabra poética, sólo advertida por los aristos.

El poeta dice haber recibido la enfermedad en forma de don: escribe desde muy temprano ("¿A qué edad escribí mis primeros versos? No lo recuerdo precisamente, pero ello fue harto temprano"¹²⁰) Destino fatal del nacimiento: pobre desde la cuna ("¿He nacido yo acaso hijo de millonario?") y de inteligencia excepcional ("Fui algo niño prodigio. A los tres años sabía leer, según se me ha contado."¹²¹)

El sujeto que comenzó desde muy temprano la realización de una obra, a cambio, recibe el don de la enfermedad. Enfermedad y talento establecen una relación inevitable con su escritura. Forman parte de un especial circuito de intercambio, de circulación y de retorno. Siguiendo a Derrida podemos señalar que si bien el círculo es una figura esencial para el intercambio, la interferencia de la donación lo transforma en una relación de extrañeza y esa extrañeza se vincula con el tiempo¹²². En la operación de intercambio mediada por el don acontece la espera que impone el ritmo, la cadencia de un relato o una poética. Aquella obra primigenia, aquel punto de inicio poético cuando todavía el sujeto podía

¹²⁰ *Autobiografía*, p. 12.

¹²¹ *Autobiografía*, p. 5.

¹²² Cf. Jacques Derrida. *Dar (el) tiempo*. Barcelona, Paidós, 1995.

resguardarse en el precioso reino interior, con el paso del tiempo retorna en la forma de una neurastenia. De este modo, la obra queda inscrita en el cuerpo del poeta. La extensión, el volumen de esa obra es el correlato de los “sesos exprimidos”¹²³ del poeta:

No conozco el valor del oro... ¿Saben esos
que tal dicen lo amargo del jugo de mis sesos,
del sudor de mi alma, de mi sangre y mi tinta,
del pensamiento en obra y de la idea encinta?
¿He nacido yo acaso hijo de millonario?

La economía dariana, la de su “inquerida bohemia”, se instala en una primera instancia, en el sistema de intercambio que rige la economía capitalista. El “deseo de París” incluye una expectativa de ascenso social. Triunfar en París, en lo inmediato, es resolver los problemas de dinero, pasear “en automóvil en el bosque en compañía de Mona Delza o cualquiera de las otras monísimas cortesanas de París... Y con un depósito formidable en el banco Español del Río de la Plata; o el Credit Lyonnais...”¹²⁴. Sus palabras relucen como el oro pero no cotizan en el *Crédit Lyonnais*. Puro derroche de talento, fuga de cerebro inconmensurable, puesto que su escritura exhibe una nota diferencial, una originalidad, una mismidad (“lo mío es mío en mí”) que no cuenta para la economía del beneficio inmediato.

¹²³ La expresión la usa Darío en “El deseo de París” (*Escritos dispersos*, id. P. 265)

¹²⁴ “El deseo de París”, id., pp. 6 266 – 167. Sobre la relación entre escritura y dinero es notable la sintonía que existente entre algunos escritores modernistas. Enrique Gómez Carrillo le escribe una carta en 1896 donde consigna: “En Buenos Aires, que según parece, es una ciudad *habitable*, me dicen que no se puede vivir del periodismo. Yo, sin embargo, me había figurado que haciendo todos los días un artículo agradable, sin pretensiones, pero bonito, leíble, ameno, de actualidad, un *interview* que fuese al mismo tiempo una silueta, una crónica de teatros que no fuese un *compte-rendu* sino un cuadro, una revista política, sin acritud, con elegancia, con algo de ironía bondadosa, etc., hubiera podido ganar allí mi vida... Pero dicen que no; dicen que Julián Martel se muere de hambre, que hasta usted ha tenido que aceptar un empleo... Verdaderamente su desgracia consiste en no escribir en francés o en inglés... ¡Si usted fuese parisiense, tendría un carruaje, Rubén!” en Alberto Ghirardo, id., p. 58.

Sin embargo, desde la subjetividad que se configura en los poemas, el anecdotario de la vida del artista dice algo más del circuito establecido entre escribir un artículo y recibir a cambio el dinero para el banquete con amigos¹²⁵. Otra economía parece emerger cuando el poeta atiende al movimiento de la mano que mueve la pluma:

Y aquí mi epístola concluye.
Hay un ansia de tiempo que de mi pluma fluye
a veces, como hay veces de enorme economía.

Cuando en el intercambio interfiere el don se produce lo raro. A consecuencias de la confusión entre enfermedad y talento poético, fluye un plus del texto. Lo raro se vuelve el resto sobrante, oscuro e incierto de la visión poética que pugna por inscribirse en el poema, dislocando el canon de la armonía perfecta. "Neurastenia", "nervios en guerra", "locura", "sumenage" conforman la historia clínica del poeta que padece una extraña dolencia que parece afinar en el cerebro¹²⁶. La ciencia médica no puede descifrar esta enfermedad diferente del agotamiento provocado por las exigencias profesionales: "he exprimido la ubre cerebral tantas veces, que estoy grave"¹²⁷.

¹²⁵ Los problemas que acarrea la imposición de escribir para el diario y la falta de tiempo para escribir lo que se desea reaparecen con Mariátegui, quien necesitó tomar distancias con las formas canonizadas del género. Cf. Capítulo III, apartado 3.2.

¹²⁶ Darío, subyugado por el "genio pánico" de Poe reproduce un fragmento de *Eleonore* donde se lee: "Los hombres me llaman loco; pero la ciencia no ha decidido aún si la locura es, o no es, lo sublime de la inteligencia; si casi todo lo que es gloria, si todo lo que es la profundidad no resulta de una enfermedad del pensamiento, de un "modo" del espíritu exaltado a expensas del intelecto general." En "Edgar Poe y los sueños", op. cit., p. 329.

¹²⁷ A la muerte del poeta, terminada su obra, los sesos de Rubén Darío exprimen su jugo en forma de anécdota. Francisco Contreras retoma el relato de Francisco Huezo sobre los últimos días de Rubén Darío, su enfermedad, a la difícil relación con su médico, la negativa del poeta frente a las operaciones, el tratamiento del cuerpo post-mortem, el embalsamamiento, la extracción del corazón y vísceras, éstas últimas enterradas en el cementerio de Guadalupe. Según este relato, al día siguiente de la extracción del cerebro comienza un nuevo avatar cerebral del genio: "Parece que Debayle había

Lejos de lo meramente temático, el relato de la vida de artista interviene trasfigurado en marca cuando el extraño pasaje entre el cuerpo del poeta y su escritura deja de producir la magia musical que lograba acallar las voces de la calle y abandona la exquisita suntuosidad de su obra primigenia. Cuando se auscultaba “el corazón de la noche”, los versos se impregnan de un raro “amargor” ajenos a la armonía de las esferas celestes y hacen escuchar sonidos desconocidos: “el cerrar de una puerta, el resonar de un coche lejano, el eco vago, un ligero ruido...”¹²⁸. El poeta va hacia el fondo de la noche para abismarse en el anuncio de lo que vendrá: desechando el desdén esteticista, lo nuevo de las vanguardias preguntará por las relaciones entre el arte y la vida.

¡OH, MISERIA de toda lucha por lo finito!
Es como el ala de la mariposa
nuestro brazo que deja el pensamiento escrito.

En el final del juego de máscaras que Rubén Darío instituye, la capa y el manto del cónsul no alcanzan para cubrir la carne mortal del que, entrevisto entre los pliegues de su traje, escribe sin descanso.

convenido con la esposa de Darío, Rosario Murillo, que aquella viscera le fuera confiada; temiendo, empero, de que el cuñado no lo consintiera, así que hubo colocado el cerebro en un recipiente y escapó con él. Pero Murillo lo hizo detener por los soldados que custodiaban la casa. Siguióse un altercado violento, que dio por resultado que el codiciado cerebro fuera conducido a la dirección de Policía para esperar la decisión del Gobierno. ¿Pero qué sentimientos movían a estas personas que osaban poner en prisión la parte más noble del más grande de los poetas de América? Debayle quería el cerebro para “hacer un estudio de esta viscera como Antomarchi lo hizo con la de Napoleón. Los Murillo lo querían, a su vez, para que otro médico tuviera tal honor, y así, cuando el Gobierno resolvió entregárselo a la viuda, lo confiaron a un médico de Granada, a fin de que éste se llevara la gloria. ¡Miseria de miserias! El pobre gran poeta debía ser atormentado hasta en los despojos de su carne mortal” en Francisco Contreras, *Rubén Darío: su vida y su obra*. Barcelona, Agencia Mundial de Librería, 1930, pp. 136-137. Contreras cita la fuente de Francisco Huevo, *Últimos días de Rubén Darío*, Managua, Ediciones Lengua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 1963.

¹²⁸ “Nocturno” a Mariano de Cavia

Capítulo III

La edad de piedra de José Carlos Mariátegui

1. Juan Croniqueur y José Carlos Mariátegui

En el prolífico anecdotario que da testimonio de la vida porteña de Carlos de Soussens, alguien recuerda la noche en que el poeta suizo entró al café de *Los Inmortales* e inmerso en una, probablemente, meditada confusión de espacios y bohemias, exclamó: "Me parece que entro al café Vachette". "Falta Verlaine" le gritaron. "No falta –respondió- Soy su avatar"¹. Jorge Monteleone dice que en la respuesta del poeta no hay farsa ni remedo, sino que, de alguna manera, en esa noche Soussens fue Verlaine, es decir, la forma humana en la que Verlaine transmigró hacia las orillas del Río de la Plata². La clave para la interpretación está contenida en el vocablo avatar. Proveniente del sánscrito, significa descenso de algún ser divino a la tierra pero también hace referencia a los procesos de transformación y metamorfosis. El término se ajusta a nuestros propósitos, es decir, al recuento de las estrategias de figuración: avatar es otra manera de designar las modalidades de apropiación de una serie de bienes culturales para que, desde los márgenes y desde las carencias, alguien pueda devenir autor.

En una confusión de espacios y temporalidades, desde las ambigüedades donde se enredan la realidad y la ficción, emerge la figura de Juan Croniqueur, es decir, la pre-historia de José Carlos Mariátegui. Más allá de su ineludible

¹ Cf. Vicente Martínez Cuitiño. *El café de los Inmortales*. Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1954, p. 19.

² Cf. Jorge Monteleone, op. cit., p. 41.

fe marxista, Mariátegui nunca dejó de meditar sobre el artificio de las transmutaciones y los avatares. De ello queda como testimonio una *nouvelle* que publicó por entregas en *Mundial* un año antes de su muerte. Allí, las complejas relaciones entre la novela y la vida generan una serie de incertidumbres que amenazan la identidad estable de las personas. Mariátegui escribe a partir del misterio que une, de manera sorprendente, las vidas del profesor Canella de Verona y del tipógrafo Mario Bruneri de Turín³. La novela prueba, también, los efectos de la literatura y el psicoanálisis en la elaboración del llamado "mariateguismo"⁴, aspecto de su obra que ha sido escasamente transitado en la investigación de los especialistas.

En nuestro abordaje de algunos textos firmados por Juan Croniqueur estudiaremos las figuraciones del artista, pero no como prefiguración del pensador marxista, sino como un ejemplo más de las estrategias fundadoras de matrices culturales altamente productivas para América Latina. En las relaciones entre cosmopolitismo y nacionalismo, entre lo ajeno y lo propio, las modalidades de apropiación permanecen invariables. Lejos de apuntar a la descripción de un trayecto en donde un sujeto encuentra un "camino propio" que le permite alcanzar una identidad definitiva, nos interesa dar cuenta de los avatares a través de los cuáles alguien que cree ser uno, es otro. De este modo, la "edad de piedra" deja de ser una etapa de tránsito hacia la "edad madura" y Juan Croniqueur se vuelve una variante de la identidad de José Carlos Mariátegui.

El tema del arte y la vida, la ficcionalización de la figura de artista y la puesta en circulación de modelos discursivos como los de la crónica y la

³ José Carlos Mariátegui. *La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella*. Lima, Biblioteca Amauta, 1955.

⁴ Cf. Alberto Flores Galindo: "El mariateguismo: aventura inconclusa" en *La agonía de Mariátegui. La polémica con el KOMINTERN*. Lima, Desco, 1982, pp. 147-157.

epístola serán la vía regia para entrar a los textos escritos por Juan Croniqueur. Estos textos, publicados tardíamente y marcados por el designio monumental que encierra el nombre José Carlos Mariátegui, están atravesados por una serie de problemas para la interpretación. Como ocurre con todo autor clásico, en el momento de su lectura, intervienen las complejas operaciones discursivas que oficiaron la progresiva canonización – y sacralización- del autor. Se trata de una obra alrededor de la cual, a lo largo de los años, han ido sedimentando sucesivas capas de sentidos que condicionan su abordaje haciendo del nombre de José Carlos Mariátegui un monumento de la izquierda latinoamericana⁵. De este modo, Mariátegui se ha vuelto un sitio discursivo relevante para la historia del pensamiento político del Perú y de América Latina donde se libraron –y aún se libran- múltiples batallas, entre ellas, y para mencionar sólo unas pocas, las reivindicaciones del aprismo contra las apropiaciones del comunismo, las solicitudes anarquizantes contra los señalamientos populistas, las ponderaciones del sorelismo contra las apologéticas del leninismo⁶. También Mariátegui constituye en territorio disputable, en las más recientes discusiones entre los profesores de “materialismo histórico” de San Marcos y los sociólogos de la Universidad Católica, entre cristianos y marxistas⁷, así como en el debate entre los marxistas ortodoxos y los heterodoxos en lucha desde los años ochenta contra la devastadora imposición del neo-liberalismo a escala continental.

⁵ “Imagen de ícono, de criterio de verdad incuestionable (...). Una especie de repositorio de citas, de referencia infaltable en cualquier discurso” dice Flores Galindo en *La agonía de Mariátegui...* y cita para muestra a Orrillo Winston: “Los problemas que se van generando en nuestra sociedad que cambia, ya fueron previstos por el genial marxista. Hasta las menudas cosas de la politiquería aventurera, ya fueron denunciadas por el maestro” Cf. “Diariamente visitamos a Mariátegui” en *Unidad*, Lima, n.º. 388, junio de 1972, p.7. citado por Flores Galindo, op. cit. , 148.

⁶ José Aricó en *Mariátegui y los orígenes del marxismo latinoamericano* (México, Cuadernos de Pasado y Presente, 1980) realiza una buena selección de trabajos representativos de estas batallas.

⁷ Este parece ser el horizonte teórico desde donde se posicionó Alberto Flores Galindo en *La agonía de Mariátegui*, id.

Si bien nuestro objetivo es considerar exclusivamente la obra temprana del autor, no escapa al análisis el hecho de que los textos juveniles hayan sido difundidos recién en la última década del siglo XX, cuando ya el autor tenía consolidado un lugar relevante en el marco del marxismo latinoamericano y un amplio reconocimiento como pensador y ensayista en el campo intelectual peruano. Asistimos, entonces, a la curiosa inversión de las temporalidades de recepción de una obra, y a la condicionada emergencia de un escritor decadente y frívolo detrás de la monumental figura del Amauta.

Juan Croniqueur es un literato y periodista bohemio que para ser editado debió vencer la censura impuesta, primero, por José Carlos Mariátegui⁸ y luego, por la de sus herederos y albaceas que respetaron durante cuatro largas décadas el *dictum* del padre y maestro. ¿Cómo armonizar al marxista convicto y confeso con el dandy extravagante? ¿Cómo reconciliar al revolucionario de vida heroica con el decadente finisecular y bizantino? Probablemente, a su retorno de Europa, donde dice haber desposado algunas ideas y una mujer, Mariátegui creyó necesario hacerse de otra imagen de escritor. En la tarea de ficcionalizar otro nacimiento debió olvidar, y hacer olvidar a sus lectores, la rebeldía impertinente de Juan Croniqueur.

La lectura de la obra juvenil ha sido emprendida mayoritariamente por especialistas provenientes del campo de la historia y de las ciencias políticas y

⁸ En la nota editorial que da inicio a la publicación de los ocho volúmenes de los escritos juveniles se lee lo siguiente: “La tradición familiar recoge, en testimonio de nuestra madre, que Mariátegui, a su retorno de Europa, recibió como obsequio significativo de su progenitora, dos libros de recortes que conservaban los escritos publicados en la etapa juvenil, los remitidos desde Europa y algunos juicios o notas sobre su labor periodística. En gesto que pareció desconcertante, por su tono enfático, desusado en una persona sosegada y de suaves maneras, que veneraba a Doña Amalia, José Carlos ordenó su destrucción. La orden se cumplió con uno de ellos; el otro se conservó ocultamente y nos ha sido muy útil en la tarea de recopilación”. Cf. “Presentación Editorial” en José Carlos Mariátegui. *Escritos juveniles (La edad de piedra)* Tomo I. Poesía, cuento y teatro. Estudio preliminar, compilación y notas de Alberto Tauro, Lima, Biblioteca Amauta, 1987.

sociales preocupados por encontrar en ella las continuidades y las rupturas entre el escritor pre-marxista y el autor maduro. Otras lecturas, más atentas a reconstruir la biografía, leyeron, en los primeros escritos, la base documental para reconstruir el primer itinerario de un hombre que alcanzó la estatura de un héroe cultural. La dificultad de la lectura no sólo del joven Mariátegui, sino también la del escritor maduro, la puntualizó acertadamente Jorge Basadre en ocasión de presentar al autor para el público norteamericano en 1971:

Parecería que asistimos al nacimiento de un mito, fortalecido por la muerte prematura, la enfermedad heroicamente soportada, la tenaz lealtad a las ideas y el brillante talento que a veces se acercaba al genio⁹.

Más allá de su dimensión mítica, y recuperando los indispensables y fundamentales aportes de los especialistas, nuestro interés se orienta hacia otras preocupaciones. Sin desconocer la deriva posterior del autor, nos interesa leer la obra de Juan Croniqueur enmarcada en sus precisas circunstancias de enunciación, rodeada de las discursividades de su época y de las situaciones institucionales que la hicieron posible. Una lectura que prescinda de la sombra terrible del héroe en sillas de ruedas, de su magisterio político, de su mística revolucionaria para recuperar el momento de aparición de un autor menor, olvidado, tapado, en el marco de la gestación de la modernidad literaria en el Perú. Esto es necesario porque la trama textual que diseña el joven periodista bohemio y el esteticista decadente se vuelve un espacio privilegiado para comprender las alternativas del modernismo peruano y las peculiaridades en medio de las que se fueron constituyendo nuestros periféricos campos intelectuales.

⁹ Jorge Basadre: "Introducción a los 7 Ensayos", edición de la Universidad de Texas publicada en 1971 y reproducido en José Aricó. *Mariátegui y los orígenes del marxismo latinoamericano*. México, Cuadernos de pasado y presente, 1978, pp. 322-341.

1.1. El juego de los nombres

Frente a la dualidad Juan Croniqueur / José Carlos Mariátegui la crítica mariateguiana ha oscilado entre la continuidad y la ruptura según atienda a una u otra declaración autobiográfica del autor, ya que Mariátegui se refirió a su pasado como Juan Croniqueur de manera contradictoria. Por un lado, en 1926 a partir de un reportaje para *Mundial* realizado por Ángela Ramos, la crítica ha querido leer una suerte de continuidad entre su pasado y su presente:

Soy poco autobiográfico. En el fondo yo no estoy muy seguro de haber cambiado. ¿Era yo, en mi adolescencia literaria, el que los demás creían, el que yo mismo creía? Pienso que sus expresiones, sus gestos primeros no definen a un hombre en formación. Si en mi adolescencia mi actitud fue más literaria y estética que religiosa y política, no hay que sorprenderse. Esta es una cuestión de trayectoria y una cuestión de época. He madurado más que cambiado. Lo que existe en mí ahora, existía embrionariamente y larvadamente cuando yo tenía veinte años y escribía disparates de los cuales no sé por qué la gente se acuerda todavía. En mi camino, he encontrado una fe. He ahí todo. Pero la he encontrado porque mi alma había partido desde muy temprano en busca de Dios. Soy un alma agónica como diría Unamuno. (Agonía, como Unamuno, con tanta razón lo remarca, no es muerte sino lucha. Agoniza el que combate) Hace algunos años yo habría escrito que no ambicionaba sino realizar mi personalidad. Ahora, prefiero decir que no ambiciono sino cumplir mi destino. En verdad, es decir la misma cosa. Lo que siempre me habría aterrado es traicionarme a mí mismo. Mi sinceridad es la única cosa a la que no he renunciado. A todo lo demás he renunciado y renunciaré siempre sin arrepentirme. ¿Es por esto por lo que se dice que mis rumbos y aspiraciones han cambiado?¹⁰.

Por otro lado, tenemos otra declaración muy citada por la crítica en la que Mariátegui explicita abiertamente un movimiento de ruptura con su pasado

¹⁰ *Mundial*, Lima, 23 de julio de 1926 y reproducido en Juan Carlos Mariátegui, *La novela y la vida...*, id., pp. 153-155. Es interesante señalar que Ángela Ramos antepone a su entrevista una presentación de Mariátegui para el público de *Mundial* donde emplea una serie de términos que nos permiten apreciar que el proceso de santificación comenzó en vida del autor e incluso antes de que apareciera el primer número de *Amauta*: "...la vida de Mariátegui es una vida heroica, de santo y luchador..." [...] "...partió para Europa llevando su gran fe de iluminado..." [...] "...la actividad de Mariátegui se desenvuelve en su hogar, en ese hogar que su noble y abnegada esposa, ha convertido en un santuario...", Cf. id., pp 154-155, el subrayado es nuestro.

decadente. En respuesta a Samuel Glusberg, quien desde Buenos Aires requería un retrato y datos de su vida, Mariátegui escribe:

Aunque soy un escritor muy poco autobiográfico, le daré yo mismo algunos datos sumarios: Nací el 95. A los 14 años, entré de alcanza-rejones a un periódico. Hasta 1919 trabajé en el diarismo, primero en *La Prensa*, luego en *El Tiempo*, finalmente en *La Razón* diario que fundé con César Falcón, Humberto del Águila y otros muchachos. En este último diario propiciamos la reforma universitaria. Desde 1918, nauseado por la política criolla –como diarista, durante algún tiempo redactor político y parlamentario, conocí por dentro los partidos y vi en zapatillas a los estadistas- me orienté resueltamente hacia el socialismo; rompiendo con mis primeros tanteos de literato inficionado de decadentismo y bizantinismo finiseculares, en pleno apogeo todavía. De fines de 1919 a mediados de 1923 viajé por Europa. Residí dos años en Italia, donde desposé una mujer y algunas ideas¹¹.

Gran parte de la crítica, orientada por presupuestos ideológicos más que preocupada por los problemas que acarrea la escritura, resuelve la identidad del autor en el ocultamiento o atenuación de sus contradicciones optando por la premisa de la "evolución". De ahí que la mayoría de los estudiosos de su obra juvenil reconozcan la necesidad de hurgar en la edad de piedra para comprender mejor la etapa madura. En este sentido, tanto los que desmerecen su decadentismo como aquellos que lo valoran, terminan relegando a Juan Croniqueur al lugar del "antecedente" transitorio del escritor futuro de manera que el decadentismo aparece como un escollo que el revolucionario superará. Tal parece ser el cometido final de Guillermo Rouillón cuando, luego de reseñar las polémicas que Juan Croniqueur mantuviera con los representantes de lo tradicional en el campo artístico y literario (Teófilo Castillo y José de la Riva Agüero), deduce que:

Es a todas luces, que había en él una incubación interior que lo predispone a interesarse por la problemática social, que marca en Mariátegui una incierta evolución que deviene en una etapa de transición

¹¹ Carta a Samuel Glusberg (10/1/27) Cf. Horacio Tarcus. *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 2001, p 135.

entre su individualismo y el interés colectivo. Podríamos señalar sin temor a equivocarnos que nos encontramos frente a la prefigura del hombre comprometido¹².

Prosiguiendo con el tema, y para afianzar su posición, Rouillón cita la biografía de Armando Bazán cuando analiza el “campo espiritual” mariateguiano de la “edad de piedra” y lo divide entre los que estaban a su “derecha” (Abraham Valdelomar y el d'annunzianismo) y a su “izquierda” (César Falcón y la inclinación por Tolstoi, Kropotkin y Jean Jaurès) pero:

...[C]omo se trataba de un espíritu que había nacido con el don de la juventud, su elección en un momento dado no podía ser otra que la “izquierda”. Tomó, pues, decida y fervorosamente el camino de Falcón¹³.

Más allá de un desplazamiento hacia la izquierda o la derecha, las tensiones entre literatura y política que se le presentan a Juan Croniqueur son las mismas que se presentarán en la mayoría de las experiencias de vanguardia en América Latina¹⁴. Por eso lo que interesa es mostrar la serie de tensiones que atraviesa la literatura peruana en la segunda década del siglo XX para evaluar la situación sin caer en el argumento del “atraso” peruano en relación a los demás países del continente.

Entre los numerosos y variados estudios dedicados a situar la “edad de piedra” en relación a la posterior “etapa de la madurez”, los análisis de Alberto Flores Galindo y Oscar Terán representan un punto de inflexión al inicio de la

¹² Guillermo Rouillón. *La creación heroica de José Carlos Mariátegui*. Tomo I. La Edad de Piedra (1984-1919). Lima, Editorial Arica, 1975, p. 154.

¹³ Armando Bazán. *Mariátegui y su tiempo*. Lima, Biblioteca Amauta, 1959, p. 41. Es notable la forma en que Bazán caracteriza a la tentación esteticista de Valdelomar y la tentación política de Falcón: más que de dos personas, Juan Croniqueur parece estar rodeado de dos sectores de la biblioteca de principios de siglo.

¹⁴ Cf. Noé Jitrik: “Las dos tentaciones de la vanguardia” en *América Latina. Palabra, literatura y cultura*. (Ana Pizarro Comp.) San Pablo, Memorial, Campinas, UNICAMP, 1995. V. 3. Vanguardia e Modernidade, pp. 57-74.

década del 80¹⁵. El valor hermenéutico de estos trabajos reside en que ambos autores evitan la consideración de la experiencia juvenil como una etapa preparatoria, de pasaje o de preludio en camino a una posterior "superación". Más aun, ambos autores encuentran en el decadentismo esteticista un elemento de importancia en la formación del pensamiento mariáteguiano.

Alberto Flores Galindo, interesado en situar el marxismo de Mariátegui en el marco de las tradiciones milenaristas y utópicas, orienta su lectura de los escritos juveniles hacia lo que el denomina el "factor religioso". Señala que Juan Croniqueur se diferencia de los autores de su época por la intensa preocupación mística que manifiesta colocándose muy lejos del anticlericalismo y ateísmo de Manuel González Prada. Su lectura otorga una excesiva preeminencia a las crónicas dedicadas a las procesiones religiosas tradicionales, espacio y circunstancia en la que, según Flores Galindo, Mariátegui descubre a la multitud y formula una perspectiva desde la que interrogará al marxismo¹⁶. El principal aporte de *La agonía de Mariátegui...* reside en la configuración que realiza de la situación cultural y social durante los años de la República Aristocrática, la descripción del ambiente periodístico donde fue posible la formación de los escritores provenientes de los estratos medios¹⁷ y la comprobación de que el

¹⁵ La más completa reseña sobre la bibliografía dedicada al joven Mariátegui la realiza Ricardo Portocarrero Grados en "José Carlos Mariátegui y su Edad de Piedra (1930-1993)" en *Revista Andina*, Crónicas bibliográficas, año 12, n° 23, Cuzco, julio de 1994, pp. 217-253.

¹⁶ Más adelante analizaremos las crónicas dedicadas a las fiestas religiosas limeñas y volveremos sobre el tema del misticismo en Flores Galindo.

¹⁷ Flores Galindo abre múltiples caminos para la investigación, por ejemplo, el esbozo de la faceta empresarial de José Carlos Mariátegui, desatendida por la crítica: si *Amauta* sacaba 5.000 ejemplares por número con un eficiente sistema de distribución es porque, desde muy joven, su director viene incursionando, con éxito, en la industria editorial. *El Turf* partió de un magro capital y se convirtió en una próspera y eficiente empresa periodística desde donde se popularizó el juego de la polla (fondo de las apuestas de las carreras de caballos que se reparte entre los ganadores) (Cf. Alberto Flores Galindo, id., p. 67). La profundización en el estudio de este aspecto en la vida del joven Mariátegui permitiría relativizar las lecturas que encuentran al editor y escritor del *El Turf*, identificado con el aristocratismo de los sectores sociales oligárquicos que concurrían al hípico y que aparecen como personajes de algunos de sus cuentos, poemas y

humor de la bohemia colónida¹⁸, donde actuó el joven Mariátegui, tuvo “implicancias subversivas”. Lejos de sellar una identidad a partir de un afán teleológico, Flores Galindo apuesta a la apertura de interrogantes:

Juan Croniqueur y José Carlos Mariátegui: ¿Dos personajes diferentes o más allá de ciertas apariencias, el mismo? ¿maduración o ruptura? [...] Hay –sin ánimo de agotar el debate–, por encima de estas imágenes contrapuestas, una afirmación suficientemente segura; sin Juan Croniqueur no podemos entender a Mariátegui porque ese intelectual que desposaría “algunas ideas” en Italia era en muchos sentido un hombre formado, un escritor reconocido por sus contemporáneos antes de tomar el barco para Europa¹⁹.

En *Discutir Mariátegui*, Oscar Terán inicia el estudio del pensamiento mariateguiano a partir de un conjunto de categorías previas a su célebre viaje al extranjero, pero lejos de entenderlas como “gérmenes” o “prefiguración” en el cumplimiento de un destino, ellas se asientan como un complejo movimiento de constitución y de variación de ciertos objetos teóricos y reglas de inteligibilidad comunes al resto de los procesos culturales latinoamericanos. En este marco, Terán estudia la importancia que asume la experiencia del esteticismo modernista y el decadentismo junto con un catolicismo de tendencias místicas y un pasadismo de corte criollista en la primer etapa de su producción (1911 - 1917). En la perspectiva que inaugura Terán, el aristocratismo de Juan Croniqueur, como el del grupo *Colónida*, se presentan como un conjunto de discursos y de actitudes contestatarias y disruptivas dentro de la cotidianidad

crónicas. Se trataría, más bien, de una imagen de escritor baudelaireano muy propia de la bohemia periodística: piensa que se dirige al hipódromo para echar un vistazo pero en realidad va en busca de un comprador, y por qué no, de un billete ganador. En definitiva, la cuestión pasa por responder a las demandas del mercado que a un deseo de identificación con los sectores aristocráticos.

¹⁸ Se trata del grupo de jóvenes reunidos alrededor de la figura de Abraham Valdelomar en 1916 y que recibe esa denominación a causa de la publicación de la revista *Colónida* sobre la que trabajaremos en el capítulo siguiente.

¹⁹ *Op.cit.*, p. 141.

oligárquica y encuentra una línea de continuidad en sus iniciales preocupaciones sociales:

Es preciso, sin embargo, percibir también que ese conjunto de prácticas contestatarias irá encontrando a partir de 1918 un nuevo sujeto social, de manera tal que la "mediocridad" de la República Aristocrática permita ser quebrada no solamente con la huida hacia atrás del pasadismo ni con la fuga hacia la interioridad esteticista o mística, sino a través del referente que, de hecho, la historia social peruana pondrá en escena en los años inmediatamente siguientes²⁰.

De todos modos, creemos que el evidente deslizamiento hacia las preocupaciones políticas y sociales no significó el abandono del interés por la literatura y el arte. Lejos de un abandono, lo que se produce es otro deslizamiento: de los primeros intentos como poeta y narrador su escritura asume, de manera programática, el ejercicio de la crítica literaria, al mismo tiempo que la crónica deviene ensayo²¹.

1. 2. Revolución y decadencia

"En el mundo contemporáneo –dice Mariátegui- existen dos almas, las de la revolución y la decadencia"²². Abocados mayoritariamente a indagar sobre las implicancias de la palabra revolución, los especialistas han descuidado el sentido que asume la noción de decadencia en el marco del pensamiento mariáteguiano. Entendida como pasaje, como etapa a la que hay que superar para llegar al período revolucionario, las continuas referencias a la decadencia fueron leídas unívocamente en el sentido spengleriano del término en tanto concepto adquirido durante el aprendizaje europeo, es decir, una más de las muchas ideas que Mariátegui desposó en Europa. Efectivamente, en el año 1922, durante la estadía berlinesa del escritor peruano, Alemania asiste al éxito estruendoso del

²⁰ Oscar Terán. *Discutir Mariátegui*. México, Universidad Autónoma de Puebla, 1985, p. 36.

²¹ La crítica literaria ocupa el 40 % de sus escritos según la nota introductoria al volumen *Mariátegui y la literatura*. AA.VV., Lima, Biblioteca Amauta, 1980.

²² "Arte, revolución y decadencia" en *Amauta*, Año I, No. 3, Lima, noviembre de 1926, pp.1-2.

primer tomo de *La Decadencia de Occidente* que había vendido para ese entonces 53.000 ejemplares mientras se imprimían 50.000 del segundo tomo²³. Si bien la idea de decadencia cultural y económica en la Europa de entreguerras es un lugar común del cual Mariátegui parte para explicar la escena contemporánea, creemos que la importancia otorgada a la teoría spengleriana está muy lejos de ser la que le adjudica Flores Galindo cuando sostiene que:

[E]ste texto reaccionario en Europa, tuvo efectos imprevisiblemente revolucionarios en América Latina, robusteciendo y afirmando a quienes hacían la crítica de lo europeo para reivindicar las raíces propias de nuestra cultura²⁴.

Las numerosas formulaciones críticas que Mariátegui realiza a propósito del arte y la literatura moderna, antes, durante y después de su viaje a Europa, están bien lejos de las apreciaciones que sobre el tema realiza el filósofo alemán que para 1918 había dictaminado el fin del arte occidental "convertido en lengua muerta, como el sánscrito o el latín de la iglesia"²⁵. Muy por el contrario, para Mariátegui, el arte moderno es la prefiguración de la revolución. Distanciándose lúcidamente de las teoría evolucionistas, la decadencia no se presenta como una

²³ Las circunstancias del éxito del libro de Spengler las consigna José Ortega y Gasset en el prólogo al Volumen I de la edición española. Cf. Oswald Spengler. *La Decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la Historia Universal*, trad. Manuel Morente, Madrid, Espasa-Calpe, Madrid, Espasa-Calpe, 1950.

²⁴ Dice Flores Galindo que: "Mariátegui leyó a Spengler en alemán. Estuardo Núñez pudo apreciar años después, en la biblioteca de Washington izquierda, el ejemplar debidamente anotado y subrayado". Cf. *op.cit.*, p. 43.

²⁵ Oswald Spengler, entre otras cosas también dice que: "El artista moderno es un obrero, no un creador. La fina rúbrica, la danza de las pinceladas queda reemplazada por hábitos groseros. Unos puntos, unos cuadrados, unas grandes masas inorgánicas se tienden sobre la tela mezcladas y revueltas. [...] Arte peligroso, penoso, frío, enfermizo, hecho para nervios refinados, pero también científico en extremo, enérgico en todo lo que sea vencer obstáculos técnicos, lleno de intención programática; es como el drama satírico tras la pintura grande que va de Leonardo a Rembrandt. Su hogar natural es el París de Baudelaire. [...] De ahí se sigue -¡amarga confesión!- que el arte plástico occidental ha terminado irrevocablemente. La crisis del siglo XIX ha sido el estremecimiento de la muerte. [...] Lo que hoy se hace bajo el nombre de arte es pura impotencia y mentira[...]. Cf. *id.*, 1948, Volumen II, p. 144-122.

etapa previa a la revolución, sino que es su antagonista y, por lo tanto, su existencia y perduración es el fundamento de posibilidad del arte revolucionario.

Adoptando la perspectiva unamuniana de la agonía, Mariátegui sostiene que la revolución es producto de la decadencia. Pero la diferencia entre ambas instancias no reside en una cuestión de etapas sino de variaciones. Mientras que el esteticismo decadente se refugió en el mundo aparte del arte para repudiar el absoluto burgués hasta el punto de hacerlo su religión, la vanguardia de los veinte hace de la revolución una nueva religión para poder reconciliar el arte con la vida. Vanguardia y política van de la mano cuando el escritor hace de la política una forma de arte. Para repudiar el absoluto burgués –dice Mariátegui- siempre será necesaria la asunción de una fe. Pero para que esa fe germine será necesario experimentar el vacío²⁶. En el momento de pensar en ejemplos para su teoría, Mariátegui no acudió a los revolucionarios bolcheviques, sino a los revolucionarios surrealistas. Su vanguardismo político está indisolublemente unido a la lucidez con la que aprecia el arte de vanguardia. Más aun, desde su perspectiva, la revolución surrealista es la anticipación de la revolución política que, en la ciudad de París, se gestionaba de la mano de Louis Aragon, André Breton y sus "iluminaciones profanas"²⁷.

Si el peruano atisba en el "alma del artista" un campo de batalla privilegiado donde se desarrolla la contienda de la escena contemporánea es porque pone en escena su propia experiencia, mide la fuerza de la revolución a partir de su

²⁶ Es notable el matiz autobiográfico que asumirá el ejercicio de la crítica literaria en José Carlos Mariátegui. Las trayectorias de vida y las ideas de los intelectuales y escritores reseñados invariablemente remiten a aspectos de su propia vida y pensamiento. En relación a la decadencia y la revolución dice a propósito de Bernard Shaw: "Y Shaw enmienda y completa, con una rectificación profunda, el esquema en que Spengler pretende encerrar la trayectoria de las culturas. El socialismo aparece siempre en la decadencia, en el *Untergang*. Pero no es un síntoma de la decadencia misma; es la última y única esperanza de salvación" Cf. *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, Lima, Amauta, 1983, p. 176.

²⁷ Cf. Walter Benjamin. "Instantáneas del surrealismo", id.

vida de artista decadente. Si dice que el artista es el que experimenta en mayor grado la pérdida de identidad, es porque él mismo ha visto el abismo. Sujeto trágico que vive la lucha agonal desde su interioridad. "El artista contemporáneo –dice-, en la mayoría de los caso lleva vacía el alma". Tal vez no haya texto más autobiográfico que este manifiesto vanguardista del 26. Es el testimonio de su lucha que, pensada en términos unamunianos, constituyó un combate permanente.

En el marco de las relaciones entre la teoría de la decadencia spengleriana y los efectos que su lectura haya causado en el viajero peruano, pensamos que Oscar Terán avizora una conexión fundamental entre Juan Croniqueur y José Carlos Mariátegui cuando señala que de ahí en adelante "podía encontrar temas y objetos que evocaban algunos temas y otros tantos objetos constituidos en a experiencia decadentista de su juventud limeña²⁸. Spengler le sirve como recordatorio de un pasado exteriorizado en las poses del artista y que ahora se hallaba internalizado en la interioridad de la conciencia.

Nuestro interés consiste en profundizar el conocimiento de nociones que habitualmente se manejan en el abordaje de la "edad de piedra" tales como "decadencia", "aristocracia" y "misticismo". Esta inquietud surge al constatar que, generalmente en los estudios dedicados a Juan Croniqueur, se confunde aristocracia del talento con los afanes aristocráticos de la burguesía limeña en el período posteriormente denominado "República Aristocrática" por Jorge Basadre. Se confunde el distanciamiento esteticista del artista con las pretensiones aristocráticas de sus lectores burgueses, el snobismo elegante de los personajes del mundo hípico con el dandismo literario del escritor que los retrata en la

²⁸ *Op.cit.* p., 63

revista *Lulú*, las inquietudes místicas de los decadentes colónidas con la tradición religiosa de la sociedad limeña. Este inconveniente lleva a ciertos errores de interpretación en el momento de evaluación de la rebelión colónida y de sus protagonistas. Habitualmente se sigue el criterio que José Carlos Mariátegui establece en sus *Siete ensayos...* desatendiendo el carácter autobiográfico que presentan esas notas²⁹. Por otro lado, muchas veces se termina identificando la figuración del autor, su aristocratismo estetizante propio de la decadencia finisecular con las ideas y posiciones políticas de un público lector del que, precisamente, procuraba distanciarse³⁰. Más que las rupturas con su público interesa estudiar los posicionamientos de un sujeto que comienza a mostrar su disconformidad desde el momento que asume su rol social de "artista" frente al "lector feliz, práctico, utilitario, gordo"³¹, carente de saber estético y también, frente a las niñas decentes, "cabecitas hechas para albergar ilusiones y ensueños volanderos que sólo saben de la coquetería y la frivolidad"³².

Ante la insistencia de la pregunta sobre quién fue Juan Croniqueur sería bueno pensar por qué no asoma con la misma frecuencia la pregunta por quién fue José Carlos Mariátegui, si al fin y al cabo, éste también es producto de sus

²⁹ La escritura mariateguiana desmiente, muchas veces, las ideas de su autor. Mientras asegura ser un escritor poco autobiográfico, vemos cómo la autobiografía atraviesa permanentemente sus textos.

³⁰ De ahí la importancia que cierto sector de la crítica le otorga al escándalo que se produce por el baile de Norka Rouskaya al compás de la *Marcha* fúnebre de Chopin en el cementerio de Lima en noviembre de 1917. El evento terminó con sus promotores -entre los que se encontraba Juan Croniqueur- en la cárcel. Este acontecimiento es tomado como un punto de inflexión en la ruptura de Juan Croniqueur con la sociedad limeña a la que, desde esta perspectiva, hasta ese momento parecía que había intentado seducir: "Los tránsitos del joven Mariátegui se manifiestan como ruptura con el escándalo del cementerio. Ruptura con determinados temas periodísticos y con un determinado público al cual se dirigió en sus primeros escritos. Esto significó un choque frontal con una Lima aristocrática, conservadora y cucufata" dice Ricardo Portocarrero en "Aproximaciones para el estudio del joven Mariátegui" en *Márgenes. Encuentro y debate*, año VI, no. 12, noviembre de 1994, p. 196. Sobre esta perspectiva también puede verse William Stein. *Mariátegui y Norka Rouskaya*. Lima, Amauta, 1989.

³¹ Cf. "El mal del siglo", *La Prensa*, Lima, 29-IV-1915, reproducido en *Escritos juveniles*, id. Vol. 2, p. 237.

³² "Contigo, lectora" en *Mundo Limeño*, No. 1, Lima, 21-VI-1914, reproducido en id., p. 37.

habituales “ficciones onomásticas” como dice Alberto Tauro³³. ¿José Carlos no es acaso otro nombre inventado³⁴? ¿Será porque para algunos sectores de la izquierda proclamarse marxista significa alcanzar definitivamente una identidad? Sospechamos que el pensamiento mariateguiano no abonó el territorio de las certezas absolutas (territorio burgués por excelencia) sino que, por el contrario, prefirió instalarse en el de los dilemas productivos. Más aun, alguna vez el autor también confesó saber “muy pocas cosas exactas de sí mismo”³⁵, reflexión que no figura en el repertorio de citas al que habitualmente sus estudiosos recurren al momento de ejemplificar sus ideas.

Creemos que más allá de indagar sobre la identidad a la que remite el nombre de un autor, será más productivo interrogar sobre sus posiciones y sobre las diferencias que esas posiciones ponen en funcionamiento³⁶. De este modo veremos que la historia de los nombres forma parte de la teatralización a la que debieron apelar los bohemios decadentes del periodismo cuando hicieron su rutilante aparición en los salones del Palais Concert. Entre los espejos que cubrían sus paredes y columnas de la confitería, cada uno podía ver a los otros y verse a sí mismos desde cualquier lugar: efecto de multiplicación infinita de imágenes que terminó por transformar a sus parroquianos en espectros, puras

³³ En la “Presentación” a “Las cartas de José Carlos Mariátegui a Bertha Molina” en *Anuario Mariateguiano*, Vol. 1, No.1, 1989, p. 50.

³⁴ En relación a la invención del nombre José Carlos es importante tener en cuenta que su partida de nacimiento y de bautismo testimonian que fue anotado bajo el nombre de José del Carmen Elisco. Al respecto dice Javier Mariátegui: “En la elección del nombre se aprecia también un complemento de la identidad de quien es consciente que se hace a sí mismo, superando la fragilidad corporal y las limitaciones materiales”. Cf. Javier Mariátegui: “El autodidacto imaginativo” en *Encuentro Internacional José Carlos Mariátegui y Europa. El Otro Aspecto del Descubrimiento*, Lima, Amauta, 1993, p. 29.

³⁵ Respuesta a la encuesta “¿Cómo escribe usted?” realizada por *Variedades* y aparecida el 9 de enero de 1926, reproducida en José Carlos Mariátegui, *La novela y la vida...*, id., p. 144.

³⁶ En relación a la noción de “autor” y su correlato, la noción de “obra”, siempre es beneficioso recordar a Michel Foucault y su exhortación para que rechacemos la búsqueda de lo que ya estaba dado, que anulemos la pretensión de levantar las máscaras para finalmente develar una primera identidad. Cf. “¿Qué es un autor?” en *Entre filosofía y literatura*, Buenos Aires, Paidós, 1999, pp. 329-360.

máscaras alucinadas de ellos mismos. En un mundo donde los roles sociales se hallaban prefijados por el prestigio de un apellido o la herencia de una renta, inventarse un nombre para dejar de ser nadie, era una impertinencia; hacer vida de artista y declararse decadente, era una revolución.

2. La función de la crónica modernista

Cabalgando entre el periodismo y la literatura, hacia de fines del siglo XIX, la crónica se alza como la forma capaz de dar cuenta de los cambios propios de la modernidad literaria en América Latina. De manera paradójica, en el seno del periódico se instala un nuevo espacio de escritura en el que fue posible desplegar una práctica que apuntó a la consideración de las dificultades y límites de la autonomía del arte y del lugar del artista. Con mayor o menor intensidad, más temprano o más tarde, la crónica cumplió similares funciones en todos los centros urbanos de importancia. Enfrentaba complejos desafíos puesto que, al mismo tiempo que propiciaba la formación de un lector capaz de atender a los nuevos designios de la literatura, apuntalaba el surgimiento de una figura de escritor diferente al letrado tradicional en el seno de un espacio ajeno y en contradicción con la literatura misma. En definitiva, a través del ejercicio del periodismo, y más puntualmente, a través del ejercicio de la crónica, es posible atisbar la conformación, siempre precaria, de un espacio de escritura inédito y singular.

En este sentido, Susana Zanetti ha analizado el fenómeno de vinculación cultural y literaria entre las distintas metrópolis latinoamericanas durante la fase del modernismo ofreciendo un ajustado y completo panorama del entramado continental en el período que comprende el fin de siglo y la pre-vanguardia. Si bien el fenómeno se cumplió en todas las ciudades importantes, es necesario

señalar que Buenos Aires y México se constituyeron en centros rectores por la proyección que tenían sus grandes diarios (*La Nación* en Buenos Aires y *El Partido Liberal* en México) y por el incipiente desarrollo de la industria editorial que abría posibilidades de trabajo intelectual para los jóvenes provenientes de los estratos medios:

La crónica frívola, la moda del artículo de viaje, el auge de la ilustración favorecieron el conocimiento de personalidades [...] La mayoría de los escritores daban a conocer sus textos en la prensa antes que en libro, textos que, a menudo, se escribían en las mismas redacciones. [...] Contribuyó a esta difusión la moda del suplemento literario, la multiplicación de revistas y magazines, cuyo carácter misceláneo facilitaba el ingreso de textos literarios, las notas sobre literatura o sobre escritores nacionales o extranjeros, entre ellos los latinoamericanos. "Ilustrado", recalcaban siempre los títulos. Para nuestro tema, tuvo peso, pues incluían fotografías de intelectuales y artistas, de eventos literarios y culturales, que colaboraron en la conformación de la imagen de escritor, introduciendo un nuevo contacto con el público justamente cuando se vivía la amenaza de la dispersión y de la transitoriedad de nombres y textos a que sometía el periódico, tan ajeno a la individualidad y permanencia que el libro aseguraba³⁷.

Resulta interesante la importancia que Zanetti otorga a la inclusión del registro fotográfico de los artistas y escritores. Al mismo tiempo que se propaga la novela de artista como una forma de poner -frente al lector- la problemática situación del escritor en la sociedad utilitaria y mercantilista, los avances en la reproductibilidad técnica en la industria editorial permiten la difusión de las fotografías de los artistas. En este sentido, la crónica periodística fue un modo de alcanzar reconocimiento de autor y de hacerse de un salario. Fue, también, como vimos en el caso de Rubén Darío, el lugar de gestación de la nueva prosa. De este modo, la escritura de la crónica entra en tensión con la norma de transparencia que rige el ejercicio informativo al mismo tiempo que sustancia la marca del autor (un estilo) como característica propia de un género que, aunque

³⁷³⁷ Susana Zanetti: "Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)" en *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*. Volume 2: Emancipação do Discurso. Organizadora Ana Pizarro. Sao Paulo, Memorial da América Latina, Unicamp, 1994, pp. 491-534.

sumamente modesto y limitado, permitió que la literatura hallara un refugio cuando el campo específico presentaba una debilidad peligrosa para su desarrollo. Manuel Gutiérrez Nájera señala con claridad la importancia del ejercicio de la crónica para el modernismo mexicano:

No se estima bien en México el valor de estas crónicas elegantes; no se aprecia como debiera apreciarse el arte de narrar cosas frívolas con cierto esmero literario. El género, por su misma delicadeza, es muy difícil. Es necesario que la pluma del cronista tenga alas de colibrí y que sus dientes muerdan de cuando en cuando sin hacer sangre [...]. Es fuerza que la pluma del cronista pellizque con los labios. De otro modo [la crónica] oscila entre la gacetilla incolora y el arte descriptivo. Para quedar en el justo medio se requiere un prodigio de equilibrio³⁸.

A diferencia de la crónica francesa que permaneció como un subgénero de escasa importancia, en Hispanoamérica el género asume una centralidad fundante. En esta dirección se encamina el estudio de Aníbal González cuando demuestra cómo la crónica modernista se relaciona con la novela y la prosa moderna hispanoamericana tomando como eje la vinculación entre historia y ficción y el ejercicio de la crítica de la modernidad³⁹. Si la crónica surge como una vitrina de la vida moderna, donde se exhiben los objetos de lujo y de placer, en especial aquellos que remiten directamente a la cultura y al consumo europeo, también se constituye como una presentación del sujeto que escribe en tanto que autor en busca de lectores para sus libros futuros⁴⁰. Como lo ha

³⁸ Manuel Gutiérrez Nájera. *Obra crítica*. México, UNAM, 1959, t.1., p. 263, cit. por Susana Zanetti, op. cit., p. 514.

³⁹ Cf. Aníbal González. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983. González estudia, además, la continuidad de la crónica en el siglo XX, señalando que ha sido un vehículo de expresión habitual para los escritores hispanoamericanos desde la generación de Borges, Carpentier y Lezama Lima hasta los escritores del llamado boom, entre los cuáles se destacan García Márquez, Carlos Fuentes y Cabrera Infante. Siguiendo la fecunda propuesta de Aníbal González, podemos observar en la actualidad cómo el género sigue produciendo textos y escenarios para la novela hispanoamericana: basta nombrar los emblemáticos casos de Elena Poniatovska, Carlos Monsiváis, Pedro Lemebel y Edgardo Rodríguez Juliá.

⁴⁰ En este punto, la posición del cronista hispanoamericano puede asimilarse a la de Baudelaire en relación al mercado tal como la analiza Walter Benjamin. Si el poeta se siente próximo a las

demostrado ampliamente Julio Ramos, la crónica no fue un mero suplemento de la modernización poética sino que fue su condición de posibilidad en la medida que se constituye el lugar en el cual emerge una figura de escritor alternativa de la figura del letrado tradicional⁴¹. Una figura de escritor transgresiva y polémica que, lejos de los consagratorios claustros universitarios y de la pertenencia parlamentaria, se forja por la experiencia adquirida en el trayecto dibujado entre la calle y las redacciones de los periódicos y en pugna por derribar los viejos muros de la ciudad letrada.

Aníbal González encuentra los antecedentes de la crónica modernista en el cuadro de costumbres, género al que dieron inicio, alrededor de 1711, los ingleses Adison y Steele, y sus ramificaciones francesas (en los escritos de Jouy y de Balzac) y española (Larra). En su deriva hispanoamericana, la crónica presenta un punto de inflexión en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma (1833-1919). La importancia de Palma en el desarrollo del género es la del abandono de la descripción del "tipo" hacia la adquisición de densidad histórica. Palma realiza una minuciosa reconstrucción filológica de la colonia y de la independencia dando comienzo a una crítica de la modernidad desde la irrisión de la autoridad jerárquica del discurso histórico. Su proyecto apuesta al rescate de la legendaria tradición de narrar forjando un habla heteróclita y dialógica. Acierta Julio Ortega cuando señala que los críticos que lo han condenado le han atribuido la ideología de sus lectores (es decir, un sector de la oligarquía, que además representa sólo una parte de sus lectores). Sin embargo, a través de la figura de Palma, es posible constatar que no todos los letrados del siglo XIX

prostitutas es porque forman parte de la misma hermandad bohemia: "Baudelaire sabía lo que de verdad pasaba con el literato: se dirige al mercado como un gandul; y piensa que para echar un vistazo, pero en realidad va para encontrar un comprador". Cf. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, id., p. 47.

⁴¹ Cf. Julio Ramos, op. cit.

fueron reproductores del orden disciplinario que se impartía desde el poder, sino que hubieron una serie de letrados disconformes y que realizaron una crítica corrosiva al poder⁴². Palma –dice Julio Ortega- subvierte al mundo con ironía, apelando a una plurivalencia que no se restringe a fuerzas duales y –de este modo- alejándose de la sátira política limeña practicada por el aristócrata y conservador Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868) quien hizo uso de la literatura para la erradicación autoritaria del otro. En este punto, Ortega continúa la línea de análisis planteada por José Carlos Mariátegui cuando en los *Siete ensayos...* señalaba, contra el “gonzalez-pradismo” de Federico More, que Ricardo Palma y Manuel González Prada⁴³ están menos lejos de lo que parece:

Las *Tradiciones* de Palma tienen, política y socialmente una filiación democrática. Palma interpreta al medio pelo. Se burla, roe risueñamente el prestigio del virreinato y el de la aristocracia. Traduce el malcontento zumbón del *demos* criollo. [...] La sátira de las *Tradiciones* hinca con frecuencia sus agudos dientes roedores en los hombres de la República. Más, al revés de la sátira reaccionaria de Felipe Pardo y Aliaga, no ataca a la República misma. Palma como el *demos* limeño, se deja conquistar por la declaración antioligárquica de Piérola. Y, sobre todo, se mantiene siempre fiel a la ideología liberal de la independencia⁴⁴.

En este punto, el mismo Mariátegui brinda la clave para la interpretación de su famosa columna “Voces”⁴⁵, que comúnmente es leída como el inicio de su deslizamiento de la literatura hacia la política. Efectivamente, la crítica mariateguiana, en un primer término, deduce el corrimiento de los intereses del autor hacia la política a partir del escrutinio de los “temas” de las crónicas sin

⁴² Cf. Julio Ortega: “Las tradiciones peruanas y el proceso cultural del XIX hispanoamericano” en Ricardo Palma. *Tradiciones Peruanas*. Edición crítica de la Colección Archivos, Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas, coords., Madrid, ALLCA XX, 1996, pp. 409-438.

⁴³ El lugar que ocupa Manuel González Prada en el marco del modernismo peruano y latinoamericano será analizado en el capítulo V de la presente tesis.

⁴⁴ *Siete ensayos de*, id., pp. 221-223.

⁴⁵ Serie de crónicas parlamentarias que Juan Croniqueur redactó desde agosto de 1916 por más de dos años en el diario *El Tiempo*.

atender a los movimientos de su escritura⁴⁶. Pero la tarea de interpretación se aleja aun más de su objeto cuando se leen las crónicas de "Voces" desde sus intereses políticos posteriores, es decir, intentando trazar una línea única y coherente entre uno y otro momento. Incluso están aquellos especialistas que pretenden formular críticas a las "Voces" de Juan Croniqueur aún antes que Mariátegui hubiese asumido una ideología definida⁴⁷.

Frente a las crónicas sobre la política parlamentaria de Juan Croniqueur, Alberto Tauro señala una serie de puntos fundamentales para tener en cuenta a la hora de situarlas en el marco de las obras completas: primero, encuentra giros discursivos, modalidades en el tratamiento de la información, apelación a la anécdota, el chisme y la impresión que remiten a Ricardo Palma y su tratamiento de las fuentes en sus "tradiciones"⁴⁸. Segundo: señala, muy al pasar, la necesidad de confrontar estas crónicas con las que Abraham Valdelomar publicaba en *La Prensa* bajo el epígrafe de "Palabras". En este sentido, podemos decir que las humoradas y frivolidades del Conde de Lemos, asumieron un alto contenido político en el marco de la República Aristocrática. Sobre la cuestión, el mismo Valdelomar, argumentando a favor de la caricatura, añade una perspectiva que puede ayudar a comprender el valor político del

⁴⁶ Ricardo Portocarrero realiza una aproximación cuantitativa a los 1.053 textos que el joven Mariátegui escribió entre 1911 y 1919 y encuentra que 776 fueron dedicados a la política nacional mientras que el resto se reparten entre poesía, cuento y teatro, crítica de arte y literatura, temas urbanos, turf, vida social y religiosa. El elevado volumen de temas políticos se debe al carácter diario de su sección "Voces" entre 1916 y 1918. El ordenamiento de los textos de manera cronológica y temática le sirve al autor para "seguir el tránsito del joven Mariátegui hacia la política y el socialismo" Cf. Portocarrero, "Aproximaciones para el estudio del joven Mariátegui", id., p. 179.

⁴⁷ Alberto Tauro hace una interesante reseña sobre las impresiones más o menos apresuradas y parciales que algunos críticos han efectuado sobre la columna "Voces" de Juan Croniqueur y apunta interesantes líneas para el análisis. Cf. "Prólogo" a *Escritos juveniles (La edad de piedra)*, tomo 4. Voces I, Prólogo, compilación y notas de Alberto Tauro, Lima, Amauta, 1992.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. XVI.

humor que, tanto él como Juan Croniqueur, desplegaron frente al poder parlamentario:

La caricatura [...] constituye el medio más enérgico, el correctivo más poderoso, la censura que más han empleado, en todo tiempo, los débiles contra los fuertes, los oprimidos contra los opresores y hasta los moralistas contra el ascendente oleaje corruptor⁴⁹.

Las crónicas parlamentarias de Valdelomar y de Juan Croniqueur comparten los mismos protagonistas y los mismos acontecimientos intrascendentes. El espectáculo es el mismo, la perspectiva desde la que se lo analiza también. Dice Valdelomar en una crónica publicada en *La Prensa* el 3 de octubre de 1916:

Para darse cuenta de la sociología del Perú no es menester el libro del García Calderón ni los estudios del señor Cornejo. Basta asistir a la Cámara de Diputados que es la más genuina representación del país. Allí el pesimismo está representado por el honorable señor Secada que es una especie de Schopenhauer con gemelos de medio sol en los puños. El optimismo lo representa el señor Tudela, ponderado y ecuánime. Encárnase el espíritu de la burguesía en el obeso, condescendiente, satisfecho y placentero señor Aramburu, cuyo rostro de foca desorientada y medrosa lo asemeja a cierto personaje de Rudyard Kipling. Plañidero, lánguido, pulcro y resignado, el señor Salomón, por su nombre y su aspecto es como el espíritu del cristianismo. Amojamado y dicharachero, el señor Gamarra es cual vianda criolla[...]⁵⁰.

Tercero y fundamental: Juan Croniqueur, lejos de "hacer política", la observa como espectáculo, cuestión que ya estaba planteada en su anterior columna política titulada, precisamente, "Guignol del día", posición sobre la que reflexiona desde sus "Cartas a X":

A mí no me sugestióna la política. Me gustan los políticos, que es distinto. Hasta hace poco fui asiduo de la tribuna periodística en una de las cámaras. Iba todas las tardes. Tenía como siempre la franquicia de un pase libre para todos los teatros y para todos los cinemas, pero nunca hice la tontería de optar por una tanda vermouthe en vez de ir a la cámara. Me encariñé tanto con la escena y el debate de las tardes parlamentarias, que

⁴⁹ Abraham Valdelomar: "La caricatura", *Obras*, Tomo II, Lima, Ediciones Edubanco, 1988, p. 238.

⁵⁰ *Op. cit.*, pp. 152-253.

llegué a hacer, como los chiquillos, como un teatro de guignol para los lectores de este periódico⁵¹.

Podemos deducir que el decadentismo frente a la política opta por el camino de la ironía y el humor recuperando la "tradición" de Palma. Estos cronistas no hacen más que afirmar su condición de escritores desde el momento que sus textos despliegan el placer de contar la política. En este sentido podemos describir la crónica parlamentaria de Mariátegui y Valdelomar en los términos en que los *Siente ensayos...* describen la escritura de Ricardo Palma: su rebeldía se resolvía en chiste, murmuración y prosa socarrona⁵². Más aun, creemos que Mariátegui, en sus crónicas parlamentarias más que de la política y de sus tribulaciones, prestó atención al decorado, a las vestimentas de los personajes, a las poses de sus protagonistas. Lejos de las preocupaciones ideológicas, se dedicó a observar las formas del ritual insustancial y a estudiar y parodiar la retórica parlamentaria:

Luego el señor Borda hizo un discurso fundando sus proyectos. Toda su elocuencia y toda su versación de aprovechado alumno universitario, se dejaron sentir vibrantemente en él. El señor Manzanilla, catedrático de Economía Política sonreía. Es que el señor Manzanilla, maestro del señor Borda en la Universidad, lo mismo que el señor Fuentes, que el señor Tudela y Varela y que el señor Salomón, tiene la mala idea de ponerle la cara adusta al señor Borda el día de los exámenes de fin de año. Con Stuart Mill en la mano piensa confundirle⁵³.

En este fragmento vemos cómo el cronista ironiza, situado al margen y en posición de espectador, sobre un orden social en donde la cátedra en la Universidad es concurrente con la banca en el Congreso u donde la elocuencia parlamentaria es contigua a la retórica universitaria. Es notable la insistencia de "Voces" en parodiar las modalidades discursivas de la política criolla. En este

⁵¹ José Carlos Mariátegui. *Escritos juveniles (La edad de piedra)*. Tomo III, Prólogo, compilación y notas de Alberto Tauro, Lima, Amauta, 1991, p. 53.

⁵² Cf. *Siete ensayos de interpretación...*, id.

⁵³ "El simulacro" en *El tiempo*, Lima, 2-VIII-1916)

sentido, podemos decir que “Voces” recupera el registro sistemático de las variaciones y tonalidades de la política de la República Aristocrática en el cruce entre literatura, política y periodismo. Creemos que no es menos significativa la referencia constante a la presencia de Abelardo Gamarra (1850-1924) en la Cámara de Diputados⁵⁴. En el montaje escenográfico que Juan Croniqueur realiza en “Voces”, el diputado-escritor interfiere en la retórica del poder desde su banca: su “arte jaranero” es una disrupción que encuentra una continuidad relevante que merecería ser estudiada en relación a las formas en que José Carlos Mariátegui establece sus coordenadas críticas en los *Siete ensayos...* Es frecuente que los acontecimientos terminen siendo traducidos por el cronista parlamentario a un giro lingüístico propio de Abelardo Gamarra:

El Señor Abelardo Gamarra decía:

-Van a volver *turumba* al ministro de gobierno⁵⁵.

Y el señor Abelardo Gamarra era más preciso, más interesante, y sobre todo, más criollo:

-Eso es de tiempo de *ñangué...*⁵⁶

Ayer fue el cumpleaños del señor doctor don Augusto Durand. Su onomástico, como diría el señor García Irigoyen que es muy atildado. Su natalicio, como diría una limeña vieja. Su “santo” como diría el señor Abelardo Gamarra y, con el señor Abelardo Gamarra, todo Lima criollo⁵⁷.

Y la minoría gusta de las bromas y de los juegos. El señor don Abelardo Gamarra, de quien mucho tememos que “se pique”, como dice él también-ha sido la confección de la “lista negra”⁵⁸.

⁵⁴ Abelardo Gamarra, “El Tunante” fue un escritor que trabajó como periodista. Escribió una gran cantidad de crónicas. Algunas de ellas fueron reunidas en *Lima, unos cuantos barrios y unos cuantos tipos* (1907) y *Cien años de vida perdularia* (1921). Para el análisis del lugar de Gamarra en la topología literaria construida por José Carlos Mariátegui, Federico More y Luis Alberto Sánchez es imprescindible ver “Abelardo Gamarra: La poética del forastero” de Guido A. Podestá incluido en *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo-Polar*. Mabel Moraña, ed. Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1998, pp. 139-148.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 275.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 292.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 180.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 178.

Este tipo de ajustes lingüísticos constituyen lo que podríamos denominar “traducciones” criollas de la retórica parlamentaria, modalidad que el mismo Gamarra practicaba en su literatura tal como lo apunta el autor de los *Siete ensayos...*⁵⁹. Entonces, y recuperando lo dicho más arriba, las crónicas parlamentarias de Juan Croniqueur, lejos de evidenciar su temprano interés por la política, constituyen un ejercicio de escritura crítica que recupera la tradición del humor palmista con la finalidad de operar un distanciamiento del orden de la República Aristocrática.

2. 1. Escribir en el diario

El lapso de tiempo comprendido entre el nacimiento de Mariátegui y la culminación de su edad de piedra coincide con el período en el que desarrolla la denominada “República Aristocrática”, fórmula con la cual Jorge Basadre designó al período de la historia peruana que va de 1895 a 1919⁶⁰. El país vivió durante muchos años bajo el traumático estigma de la derrota frente a Chile y sus consecuencias, de la cual se desprende una tradición ensayística que intenta explicar las causas del desastre. Aunque conformada por escritores de distintas vertientes políticas e ideológicas, esa tradición presenta un rasgo común a la hora de evaluar la experiencia republicana: el balance impone una cuota de decepción⁶¹. El debate se centra en la cuestión de la nacionalidad y en el desafío

⁵⁹ Allí Mariátegui sostiene que Abelardo Gamarra “quería hacer arte con el lenguaje de la calle” y tradujo a un lenguaje popular la “retórica catilinaria” de Manuel González Prada. Cf. *op. cit.*, p. 240 -242.

⁶⁰ Pensamos que la denominación que acuña Jorge Basadre recupera el sentido que le da Montesquieu, esto es, una república en la que sus ciudadanos no son iguales. Flores Galindo agrega: “La República Aristocrática había representado la realización, en el estado, de la confluencia entre oligarcas y gamonales a partir de la marginación política de las grandes mayorías”, *op. cit.*, p. 19.

⁶¹ Una tradición ensayística que se inicia con *Páginas libres* [1894] y *Horas de lucha* [1908] de Manuel González Prada y *Le Pérou Contemporain* [1907] de Francisco García Calderón, cuyas derivaciones más importantes son *Por la emancipación de América Latina* de Victor Raúl Haya

que representa la inclusión de las grandes masas de indígenas que constituían las tres cuartas partes de la población del país. Parafraseando a Basadre, podemos decir que allí donde reside el “problema” peruano, se señala una “posibilidad” que la mayoría de las veces se tradujo en frustración.

En este marco, Lima es el escenario donde se asienta una elite cultural y educativa que, como en el caso de las sociedades herederas de un poderoso pasado colonial, ostenta una estructura social e instituciones fuertemente establecidas, difíciles de desarticular, y rápidas para metamorfosearse y subsistir en las condiciones que impuso el nuevo orden republicano. Esa estructura colonial que subsiste durante todo el siglo XIX a pesar de los movimientos de emancipación y de la instauración de la república, es lo que Angel Rama denominó, con gran acierto, ciudad letrada:

Una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder y componían [...] un país modelo de funcionariado y de burocracia. Desde su consolidación en el último tercio del XVI, ese equipo mostró dimensiones desmesuradas, que no se compadecían con el reducido número de los alfabetizados a los cuales podía llegar su palabra escrita y ni siquiera con sus obligaciones específicas, y ocupó simultáneamente un elevado rango dentro de la sociedad obteniendo por lo tanto una parte nada despreciable de su abundante surplus económico⁶².

de la Torre (1927), *Tempestad en los Andes* de Luis E. Valcárcel (1927), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui (1928), *La realidad nacional* de Víctor Andrés Belaunde (1931) y *Perú: problema y posibilidad* (1931) de Jorge Basadre.

⁶² Ángel Rama. *La ciudad letrada*, id., p. 25. La supremacía de la ciudad letrada se asentó en una flagrante paradoja: sus miembros eran los propietarios de la letra en una sociedad de analfabetos. La situación desata un proceso de sacralización de la escritura y de los sectores que la ejercitaban, constituyéndose en una suerte de segunda religión, preparada para ocupar el lugar vacante de la religión cuando se inició su declinación en el siglo XIX. Rama llama la atención sobre el hecho que desde 1538 se contó con una Universidad en Santo Domingo, y antes de que concluyera el siglo se las había fundado en México, Lima, Bogotá, Quito y el Cuzco. La proliferación de universidades evidencia una especial vigilancia por la educación de los letrados que no tuvo equivalente respecto a las escuelas de primeras letras. No sólo la escritura, también la lectura quedó reservada al grupo letrado: hasta mediados del siglo XVIII estuvo prohibida a los fieles la lectura de la *Biblia*, permitida sólo al sector sacerdotal, pero la prohibición fue mayor aún para las novelas. El nuevo mundo no podía importar ni publicar novelas, ya que los americanos debían ser

A pesar de estar bien amurallada, la ciudad letrada del siglo diecinueve peruano comenzó a exhibir las fisuras en el "relativismo irónico"⁶³ de Ricardo Palma, en la prédica libertaria de Manuel González Prada, en la narrativa indigenista de Clorinda Matto de Turner. Sin embargo, más allá de estas excepciones, hasta el primer decenio del siglo XX las letras son actividad casi exclusiva de los miembros de los grupos dominantes o, al menos, de una clase política vinculada a la administración del país. Los "hombres de letras" eran los "hombres de estado". Como señala Mirko Lauer:

La proliferante lírica satírica del siglo XIX (del Perú) es un sucedáneo, a menudo apenas embellecido, del panfleto político, y similar es el caso de la copla patriótica[...]Quienes producen las obras literarias del siglo pasado son los protagonistas de la saga burocrática política de la República. En ese momento la literatura es uno de los atributos del hombre público⁶⁴

Recién durante las tres primeras décadas del XX, con la afirmación de los nuevos sectores medios, se produce un cambio significativo en la escena cultural peruana. Por primera vez aparece un público lector y los escritores y los intelectuales comienzan a existir de cara a ese público. En el período que va de 1900 a 1930 se puede visualizar el surgimiento de consumidores en el ámbito cultural, mediado por relaciones de mercado en lugar de formas precapitalistas de institucionalidad. Aparecen no sólo lectores, sino una nueva forma de organización vinculada al capitalismo: el mercado como alternativa al patronato en la determinación de los sistemas de prestigio y difusión. Esta situación está analizada y descripta tempranamente por Manuel González Prada en la famosa conferencia dictada en el Ateneo de Lima en 1885 cuando avizora un nuevo

preservados de una literatura de ficción que podía hacerles concebir dudas acerca de las verdades religiosas.

⁶³ Cf. Julio Ortega, *op. cit.*, p. 430.

⁶⁴ Mirko Lauer, *op. cit.*, p.12.

panorama para las letras de fin de siglo, aunque como veremos, la constitución de un lectorado relativamente masivo deberá esperar hasta bien entrado el siglo XX. En esa oportunidad, el autor de *Páginas Libres* hace referencia al hecho de que la mayoría de los escritores peruanos disfrutó de uno o varios puestos públicos y que los gobiernos costearon o colmaron de beneficios a los autores:

Con pocas y voluntarias exclusiones ¿qué peruano de clara inteligencia no fue profesor de la universidad, diputado, ministro, vocal de una corte, agente financiero en Europa, cónsul o plenipotenciario? Quizá sufrimos dos calamidades: la protección oficial y desproporcionada al libro fósil o hueco, y el acaparamiento de los cargos públicos por las medianías literarias. [...] Hoy el camino está llano para todos, todos pueden hablar y mostrarse como son. Si hay sabios ocultos, que nos descubran su sabiduría; si hay literatos eminentes, que nos enseñen sus producciones; [...] No creamos en genios mudos ni en modestias sobrehumanas: quien no alza la voz en el certamen del Siglo, es porque nada tiene que decir. No arguyan con obstáculos insuperables: el hombre de talento sólido, como el César de buena raza, atraviesa el Rubicón⁶⁵.

Gracias a los datos consignados por Deustua y Rénique, podemos estimar que entre 1900 y 1930 se produjo un verdadero “boom” de las publicaciones editadas en el país. También es posible determinar que la población universitaria, que era de casi mil alumnos en 1902, pasa a 2.948 en el año 1930. En el caso de los alumnos matriculados en las escuelas normales, ocurre algo similar: de los 142 matriculados en el año 1906, se pasa a 1.610 matriculados en el año 1930:

Este extraordinario crecimiento de la población universitaria y magisterial es un índice muy claro del asombroso incremento y expansión

⁶⁵ Manuel González Prada, *Páginas Libres* [1894] - *Horas de lucha* [1908] en Caracas, Editorial Ayacucho, 1976., p. 21. Es interesante observar que al año siguiente de dicha conferencia Ricardo Palma le contesta en *La bohemia de mi tiempo* [1886] haciendo explícito el modo en que un escritor “casi pobre de solemnidad” como él debía resignarse “a ser presupuestivoro”: “A dos o tres de nosotros nos obsequió don Miguel del Carpio, sin que se lo solicitáramos que en eso está el realce de su acción, unas canonjías de merced, [...] y, en efecto, recibíamos mensualmente treinta y dos pesos (que era la mitad del haber íntegro de esos canónigos) y teníamos derecho para usar el bonito uniforme de oficiales de la Marina [...] y los favorecidos bohemios seguíamos nuestros estudios en el colegio, muy contentos de comer de la sopa boba del presupuesto lejos del mar y de los buques de guerra”. Cf. Ricardo Palma. *Tradiciones peruanas completas*. Madrid, Aguilar, 1957.

de los sectores medios en esta etapa de la historia peruana.[...] Expansión que, ciertamente, era indesligable del desarrollo del mercado interno, de la ampliación de la esfera del capital, del capitalismo a nivel nacional. A la rigidez y jerarquización de las relaciones sociales típicamente oligárquicas, los sectores medios contrapusieron la fluidez y la movilidad social, es decir, un intento de democratizar la sociedad señorial peruana, o la República Aristocrática como la ha llamado Jorge Basadre⁶⁶.

A la dinámica política y social de fines de siglo XIX y principios del XX en el Perú, se deben agregar las condiciones en que se desarrollaba la vida intelectual del país, y, al mismo tiempo, la dificultad que debían sortear los intelectuales que no pertenecían a las familias tradicionales limeñas para insertarse en el medio cultural y obtener reconocimiento. También es necesario pensar el papel jugado por el periodismo y la forma de ejercerlo. González Prada dejó un interesante testimonio:

Los males causados por la falta de sinceridad y honradez resaltan en los diarios de Lima, casi todos sin opiniones fijas ni claras, defensores sucesivos del pro y del contra, apañadores de los más odiosos negociados fiscales, voceros de bancos, empresas de ferrocarriles, compañías de vapores y sociedades en que imperan el agio y el monopolio.[...] El hombre que después de revisar algunos diarios europeos, recorre una hoja de esta ciudad, siente la misma impresión del dilettante que al salir de escuchar una magnífica ópera oyera los chirridos de una música china. Y ¿para qué alejarnos hasta el Viejo Mundo? En materia de información, nuestros seis o siete diarios, fundidos en uno solo, valen muchísimo menos que *La Nación* o *La Prensa* de Buenos Aires⁶⁷.

Sin embargo, esta situación comienza a revertirse en pocos años. De los primeros síntomas del cambio da cuenta Francisco García Calderón, un miembro de la llamada generación del novecientos, que al mismo tiempo que critica la supervivencia de la antigua retórica en editoriales que presentan las características de una proclama política, observa los comienzos de un

⁶⁶ José Deustua y José Luis Rénique. *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú. 1897-1931*. Cuzco, Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1984, p. 7.

⁶⁷ Cf. Manuel González Prada., *op. cit.*, p. 256-260.

periodismo moderno, en especial, con *La Prensa* de Alberto Ulloa⁶⁸. Al igual que en otras urbes latinoamericanas, el periódico representó la posibilidad de articular un espacio literario para los sectores que pretendían ingresar a la vida intelectual sin poseer un título universitario o la herencia de una posición dentro de las elites sociales. Años más tarde Jorge Basadre describe la nueva situación suscitada por el periódico a principios del siglo:

Con Valdelomar llega a su madurez entre nosotros la literatura periodística. [...] La transformación lenta de la vida limeña al transcurrir el siglo se ha reflejado en la vida intelectual. El aumento de la difusión del periódico, el ensanchamiento de la información, de la lectura cotidiana, acrecientan la posibilidad de que se dediquen a él gentes sin mayores recursos económicos sin que por ello abandonen la literatura. Hay más cabida para el intelectual que vive de su cerebro, para el periodista literato al lado del abogado, del catedrático, del político, del empleado que escriben. [...] Los diarios no sólo son denso almácigo de sucesos: *La Prensa* con Valdelomar, con el mismo Yerovi, González Prada, Ulloa, Félix del Valle; *El Tiempo* con Mariátegui y Falcón; *El Perú* con Bustamante y Ballivián, More, Cisneros, daban el espectáculo cotidiano de lo bien escrito. Las páginas literarias de los diarios aparecieron entonces con regularidad y no están clausuradas para las nuevas inquietudes ni para las firmas juveniles⁶⁹.

Jorge Basadre señala la importancia del periodismo moderno en los primeros quince años del siglo, desde el cual surgió una pléyade de intelectuales que la Universidad no había podido producir: "La patria intelectual de Mariátegui —dice— fue el periodismo diario"⁷⁰. Ciertamente, la situación cultural está marcada por una franca y notoria separación entre la Universidad y el periodismo. Más aún, las redacciones de los periódicos comienzan a ser ocupadas por jóvenes sin títulos universitarios, aunque Alberto Tauro hace notar que los redactores que se desempeñaban en el diario durante los años de iniciación de Juan Croniqueur (1911-1916) todavía fundaban su autoridad con la exhibición de una constancia

⁶⁸ Cf. Francisco García Calderón. *El Perú contemporáneo* [*Le Pérou contemporain*. París, 1907] Lima, Interbanco, 1981, pp 227-229.

⁶⁹ Cf. Jorge Basadre: "Viaje con escalas por la obra de Valdelomar" en *Equivocaciones. Ensayos sobre Literatura Penúltima*. Lima, Casa Editora "La opinión nacional", 1928, pp. 32-33.

⁷⁰ Cf. Jorge Basadre. *Perú: problema y posibilidad*. Lima, Bustamante De la Fuente, 1994, p. 188.

de estudiante de la universidad, entre ellos Pablo Abril de Vivero, Luis Fernán Cisneros, Alberto Ulloa Sotomayor, Alfredo González Prada, Abraham Valdelomar⁷¹.

El dato permite apreciar la excepcionalidad de José Carlos Mariátegui puesto que sólo había cursado completo su primer año de primaria. Su escolaridad fue, entonces, casi nula⁷². Al respecto, es interesante tener en cuenta las hipótesis del mismo Tauro a propósito de la pugna paciente y silenciosa que debió de mantener Juan Croniqueur contra “cierto prejuicio universitario” para obtener su lugar en *La Prensa*:

Entonces solía desconfiarse de la autenticidad del bagaje cultural que pudiera desplegar quien no hubiese frecuentado los claustros académicos[...] ⁷³.

El quiebre definitivo de los muros de la ciudad letrada limeña fue producto de la modernización del periódico y de la conformación de un espacio de producción intelectual diferenciado del universitario. En este sentido, la escritura de la crónica permitirá el diseño de un lugar alternativo para la formación de sujetos extraños al estrecho marco del saber institucionalizado y transgresivos respecto al poder hegemónico. Para comprender en profundidad la relación entre el cronista Juan Croniqueur y el diarismo debemos atender a las alternativas del niño que ingresó a *La Prensa* como obrero y su relación con el taller:

Nací el 95. A los 14 años, entré de alcanza-rejones a un periódico⁷⁴.

⁷¹ En el capítulo IV de la presente tesis estudiaremos las ambiguas relaciones que Valdelomar sostuvo con la Universidad.

⁷² Cf. Guillermo Rouillón. *La Creación Heroica de José Carlos Mariátegui*. Tomo I. La Edad de Piedra (1984-1919). Lima, Editorial Arica, 1975, p. 57.

⁷³ Cf. Alberto Tauro. “Estudio preliminar” en José Carlos Mariátegui *Escritos Juveniles. La edad de piedra*. Tomo II. Crónicas. Lima, Amauta, 1991, p. XV.

⁷⁴ Carta a Samuel Glusberg, id., p. 135.

Esta breve anotación autobiográfica es altamente significativa. De un lado, presenta el tema de la identidad, del otro, el de la actividad. Como Guillermo Rouillón ha demostrado, Mariátegui no sólo desconocía la fecha exacta de su nacimiento (había nacido el 14 de junio de 1894) sino que la identidad de su padre fue un enigma que lo acompañó durante largo tiempo en su vida⁷⁵. A su vez, Alberto Tauro ha llamado la atención sobre el término "alcanza-rejones", ajeno a cualquier denominación empleada en los quehaceres gráficos o periodísticos, y no existente en ningún diccionario de la lengua. Sí sabemos que rejón es un término que proviene del vocabulario taurino. Rejón: barra de hierro cortante que remata en punta, asta o vara que sirve para rejonear. En definitiva, rejón es una especie de puñal que, en el toreo de a caballo, el jinete usa para herir al toro. Alcanza-rejones es, entonces, un neologismo del que Mariátegui se vale para describir la tarea auxiliar que comenzó desempeñando en el periódico. Pero, más allá de esto, es importante atender a la elección de una voz perteneciente al arte del toreo para parangonarla con las actividades de prensa. Interesa la metáfora porque ella encierra una imagen de escritor. Actividad riesgosa, la escritura del periódico está signada, aún desde los comienzos como obrero, por una lucha agonal entre fuerzas opuestas. La escritura como tauromaquia responde, en el caso de Mariátegui, a la tarea diaria de conquistar, seducir y desafiar en un medio donde comenzó desde el puesto más humilde y tosco:

Hubo de acudir al taller a la hora muy temprana, para conectar la corriente que alentaría los crisoles; trepar a la máquina, para arreglar las

⁷⁵ Es interesante consignar que Mariátegui fue anotado en el Registro Civil y en la Partida de Bautismo con el nombre de José del Carmen Elisco, hijo de la "viuda" de Mariátegui, siendo que el padre murió mucho después, en 1907. Rouillón también informa amplia y documentadamente sobre las dolorosas circunstancias de su nacimiento, el abandono paterno, la miseria y enfermedad de su infancia. Cf. *Op. cit.*, en especial, Capítulo III: "El periodista que comenzó de obrero", pp. 65-132.

matrices atascadas; absolver las consultas del obrero que no acertaba a descifrar alguna nota manuscrita; sacar las pruebas que debían ser enviadas a la dirección; y aun mantener el orden y la limpieza de los accesorios⁷⁶.

Antes de ser escritor, el niño debió aprender a manejar la máquina. Desde las entrañas del periódico, con catorce horas de trabajo diario por un puñado de monedas para ayudar a su madre, el niño aprendió también las duras reglas del trabajo asalariado en la sociedad capitalista. En el periódico, la vida misma se vuelve tauromaquia cuando la lucha consiste en dejar de ser un anónimo obrero para publicar un artículo aunque para ello se deba apelar a la máscara del seudónimo. La crónica del 24 de febrero de 1911 firmada por Juan Croniqueur probablemente haya sido el máximo salto que el ignoto José del Carmen Eliseo Mariátegui haya tenido que dar en su vida.

2. 2. Escribir en el Palais Concert

A principios del siglo XX Lima experimentaba los cambios que imponía un urbanismo moderno con afán cosmopolita. Aunque periférica y desigual, con notas tenues y modestas, su modernidad resultaba hondamente significativa para aquellos que arribaban desde las ciudades del interior. Muchos son los registros del asombro por el ritmo de la ciudad moderna. En 1912 viaja por primera vez a Lima el joven universitario cusqueño Luis E. Valcárcel en búsqueda de respuestas a sus primeras inquietudes políticas. Simpatizante de la candidatura billinghurstista de 1912 y delegado al Tercer Congreso Panamericano de Estudiantes, Valcárcel dejó un valioso testimonio de sus primeras impresiones de la capital. Los automóviles, inexistentes en el Cusco hasta entonces⁷⁷,

⁷⁶ Alberto Tauro. "Estudio preliminar" en José Carlos Mariátegui *Escritos Juveniles. La edad de piedra*. Tomo I, Poesía, cuento y teatro, Lima, Editorial Amauta, 1987, p. 7.

⁷⁷ Las diferencias entre Lima y el interior en el proceso de modernización es notoria. Dice Valcárcel que los primeros cuatro automóviles que tuvo el Cusco llegaron en 1915: "El automóvil

circulando junto con los numerosos tranvías a tracción a sangre ofrecían escenas de complejidad urbana aunque todavía las calles contaban con el alumbrado a gas. Lima era una ciudad a la europea, donde la elite vestía según las modas europeas y se reunía en cafés que imitaban a los de París:

La intelectualidad limeña frecuentaba el Palais Concert. Me llamó la atención el espíritu ligero y burlón que campeaba en estas reuniones, inclusive lo encontré frívolo con respecto al del Cusco⁷⁸.

Años más tarde, César Vallejo, serrano migrante, cuenta las alternativas de una noche pasada con la bohemia limeña en una carta dirigida a sus amigos de Trujillo:

Anoche comimos juntos Valdelomar, Gamboa y su hermano. Después de endilgarnos numerosas biblias en el Palais, nos pusimos chispos y así pasamos la noche. Les recordamos a ustedes cada instante [...] Valdelomar se sonreía al vernos emocionados y vibrantes. Después... Hacia la playa de la Magdalena en auto y a 75 de velocidad [...] ⁷⁹

El centro era el Palais Concert, una enorme confitería, inaugurada en la década del diez, donde se encontraban los "colónidas" y posteriormente la bohemia de Lima hasta 1930, año en que el establecimiento quebró. El local, situado en la esquina de Baquijano y Minería, 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 vales vieneses y lieds 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

introdujo la velocidad, el tráfico, los problemas de circulación, etc., síntomas de modernización que iban acabando con el ambiente solariego, calmo y tradicional de principios de siglo. La siesta después del almuerzo dejaba lugar a la intrepidez de los conductores, el sueño a la vigilia" en *Memorias*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1981, p. 42.

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 163.

⁷⁹ César Vallejo: "Carta al grupo de Trujillo", Lima, 27 de febrero de 1918 en *Epistolario general*, Valencia, Pre-textos, 1982, p. 28-28.

para la prensa. Luis Alberto Sánchez cuenta 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”⁸⁰. 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 melífluamente rumoroso uno de sus “diálogos máximos”. Su humorismo era así, inocente, infantil, lírico [...] ⁸¹

Estos son los años de gestación de la rebelión colónida, toda una novedad para el Perú, puesto que por primera vez, desde lo literario, entre la frivolidad de la pose y la seriedad de los planteamientos estéticos, un grupo de intelectuales cuestiona al orden de la República Aristocrática. Por primera vez, también, existe una producción intelectual sin vinculaciones con la política, es decir, existe un grupo de artistas y escritores que hacen la política correspondiente a su propia esfera, legitiman la especificidad de sus espacios y desde allí, interpelan a los hombres de la política y a las políticas del Estado. Y todo esto sin salir de las espejadas paredes del Palais Concert.

Los espacios de escritura de Juan Croniqueur están claramente diferenciados. Por una lado, en la redacción del periódico ritmada por el tecleo incesante de la Underwood, la escritura se desenvuelve al compás de la mecánica de la empresa y la necesidad de sostener un trabajo asalariado. Por el otro, en las galantes tertulias del Palais, ritmada por las cadencias del vals interpretado por la orquesta de señoritas, la escritura se confunde con el hecho

⁸⁰ Sánchez, Luis Alberto: *Valdelomar o la belle époque*. Lima, Impropesa, 1987, p. 17.

⁸¹ *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, id., p. 340.

social y la teatralidad general de una sociedad urgida de artistas y de espectáculos modernos.

Escribir las mesas del Palais hace que lo escrito conserve "sabor a helado pistache y a música vienesa"⁸². Pero, a un mismo tiempo, escribir ante el público, hacer de la escritura un acto público, tiene un hondo contenido político. Salir a la calle, escribir en cualquier parte y a cualquier hora, prescindir de la biblioteca, de los libros, del silencio del gabinete es una forma de *épater* a los académicos y desacralizar la erudición de la que hacían gala sus escritos. De allí que sea posible leer la política de autor de Juan Croniqueur en las notas frívolas y ligeras que presentan sus textos. En una época en donde publicar un libro era un lujo que sólo podían darse los poseedores de una fortuna familiar, ejercitar la escritura en servilletas de papel y presentarse como "periodista bohemio" es atentar contra la forma libresca en la que circulaba la cultura en la República Aristocrática.

3. La función de la carta

Si la retórica imperante, tal como la configuraron las crónicas parlamentarias de Abraham Valdelomar y de Juan Croniqueur, se asentaba tanto en la oratoria del parlamento como en la voz magisterial del catedrático universitario, se hacía imprescindible la invención de otros espacios capaces de articular voces discordantes y subjetividades diferentes y establecer una relación autor-público que permitiera salvar la condición minoritaria que tenía la poesía.

Jugado entre lo público y lo privado, el espacio epistolar se vuelve una "cartografía imaginaria que reúne los bordes del territorio que llamamos

⁸² Cf. José Carlos Mariátegui. "¿Cómo escribe usted?" Respuesta a una encuesta aparecida en *Varietades* de Lima [1926] incluida en *La novela y la vida*, *op. cit.* p. 144. En el Palais Juan Croniqueur compuso, junto a Abraham Valdelomar, *La Mariscala*, un drama histórico basado en las aventuras de Francisca Zubiaga de Gamarra.

humano”⁸³. En ese borde, el de la dilución de las fronteras entre carta y literatura, asistimos a la emergencia del diario íntimo y a la construcción de figuraciones políticas, afectivas, intelectuales. En el proceso de emergencia de un territorio propio para la literatura y, en consecuencia, de búsqueda de procedimientos y situaciones discursivas que puedan ficcionalizar un espacio alternativo, las cartas publicadas como novela o como crónica, al mismo tiempo que simulan un encuentro privado, se dirigen al público masivo del periódico.

Instalándose en el filo entre el adentro y el afuera, Juan Croniqueur y Abraham Valdelomar apuntan a la ampliación de un restringido círculo de lectores apelando a la sensibilidad por el arte e iniciando la incorporación del sector femenino en un medio social de severo control. Si ellas no podían dialogar libremente con los varones, veremos que la carta aporta, en el caso de Bertha Molina, al surgimiento de una nueva sociabilidad. Las cartas permiten apreciar cómo se fue modelando una nueva comunidad de lectores en medio del vértigo que imponían las redacciones.

Esa comunidad surgida a partir del interés excluyente por el arte y la escritura y que tiene un punto de partida en las novelas epistolares de Abraham Valdelomar, encuentra continuidad en las crónicas de Juan Croniqueur publicadas en forma de cartas abiertas al lector bajo el título de “Cartas a X. Glosario de las cosas cotidianas”. Confundida entre su carta a lectores imaginarios del 18 de febrero, Juan Croniqueur responde a la carta de Ruth, seudónimo detrás del que Bertha oculta su pudor. El lector imaginario al cual se dirigía desde el periódico finalmente encuentra carnadura en la forma de una mujer para dar inicio a un epistolario privado, vertiginoso y sensual, donde el que

⁸³ Nicolás Rosa: “Cárcel de amor” en *Revista de Letras* nº 3, Facultad de Humanidades y Arte, U.N.R., Rosario, 1994, p. 95.

escribe no deja de mostrar la incomodidad y el placer de una figuración entre pública y privada. Si por un lado, en las cartas a Ruth, es posible pulsar las estrategias de seducción del joven cronista, por el otro, se alzan como el espacio privilegiado para observar cómo Juan Croniqueur se metamorfosea en José Carlos Mariátegui.

Las cartas, en tanto como práctica literaria en el seno del periódico como ceremonial de seducción entre el escritor y su lectora anónima, exploran la ambigüedad entre ficción y realidad apostando a la constitución de un público específico y a la modificación de la relación entre el autor y su público. En este sentido, la carta aporta a la renovación de la literatura peruana de principios de siglo permitiendo delinear la figura de escritor moderno. Desde los espacios marginales de la crónica y de la carta privada, Juan Croniqueur se vuelve un autor, es decir, en aquellos lugares donde se lamentaba por la imposibilidad de practicar la escritura literaria, paradójicamente, produce una obra:

Si yo me gobernara, en vez de que me gobernara la miseria del medio, yo no escribiría diariamente, fatigando y agotando mis aptitudes, artículos de periódico. Escribiría ensayos artísticos o científicos más de mi gusto. Pero escribiendo versos o novelas yo ganaría muy pocos centavos porque, como este es un país pobre, no puede mantener poetas ni novelistas. Los literatos son un lujo de los países ricos. En los países como el nuestro los literatos que quieren ser literatos –o sea comer de su literatura- se mueren de hambre. Por esto, si mi mala ventura me condena a pasarme la vida escribiendo artículos de periódico, automatizado dentro de un rotativo cualquiera, me habrá vencido la pobreza del medio. Seré un escritor condenado al diarismo por el fracaso personal⁸⁴.

País pobre, pobreza del medio, literatos muertos de hambre, autómata del diarismo, fracaso personal: estos son los fantasmas que asoman en las crónicas del joven Mariátegui. Sus crónicas adquieren un contenido altamente autobiográfico desde el momento que ponen en escena un drama íntimo: las

⁸⁴ *Escritos juveniles....*, tomo 3, p. 327.

tensiones que se juegan entre el deseo de escribir y el producto de la efectiva actividad de escritura. De ahí que la literatura invada los lugares menos esperados, invente fantasmas, señale obstáculos, proponga enigmas y, finalmente, escenifique la búsqueda del otro sólo para encontrarse a sí mismo.

3.1. Las cartas del Conde o el breviario de la decadencia

La crítica literaria dedicada al estudio del modernismo peruano no ha prestado suficiente atención a las novelas de corte d'annunziano publicadas por entregas por Abraham Valdelomar: *La ciudad muerta*. *Por qué no me casé con Francinette* aparecida entre abril y mayo de 1910 en *La Ilustración Peruana*, y *La ciudad de los tísicos* (*La correspondencia de Abel Rosell*) publicada entre junio y septiembre de 1911 en *Varietades*⁸⁵. Valdelomar ofrecía a sus contemporáneos, a través de sus novelas esteticistas, una vía de escape ante las condiciones impuestas por la sociedad burguesa, al mismo tiempo que escribía el breviario del héroe decadente para aquellos que tuvieran una sensibilidad diferente⁸⁶.

⁸⁵ Antonio Comejo Polar, por ejemplo, ve el lenguaje modernista como un lenguaje de otro, un lenguaje “prestado”, “sin relación valedera y legítima con la propia experiencia, comenzando con la experiencia social y personal del hablante”. Cf. *Escribir en el aire...*, id, p. 162. En esta perspectiva, el lenguaje modernista, visto como “pura cosmética engañosa” es confinado a las orillas de lo nacional, excluido de las búsquedas de representación y autenticidad propias de una idea de literatura nacional en donde el componente indígena se vuelve excluyente. Así, queda fuera del análisis el potencial liberador que, frente a la retórica tradicional, contiene la lengua del modernismo. En este punto es bueno recordar las palabras de César Vallejo sobre la relación entre cosmopolitismo y nacionalismo cuando decía que “Rodó dijo de Rubén Darío que no era el poeta de América, sin duda, porque Darío no prefirió como Chocano y otros, el tema, los materiales artísticos y el propósito deliberadamente americano en su poesía. Rodó olvidaba que para ser poeta de América, le bastaba a Darío la sensibilidad americana, cuya autenticidad, a través del cosmopolitismo y universalidad de su obra es evidente y nadie puede poner en dudas” Cf. “Los escollos de siempre”.

⁸⁶ Retomando las reflexiones iniciadas en el punto 1.3. consideramos a la decadencia lejos del sentido peyorativo que le adjudicó la prensa y la crítica en su momento de emergencia. Como sostiene Jean Pierrot, la decadencia no fue transitoria y no fue una etapa negativa en el marco de la revolución poética acontecida en Francia en los últimos 20 años del siglo XIX sino que, muy por el contrario, constituye el denominador común de todas las tendencias finiseculares. Cf. *L'imaginaire décadent(1889-1900)*. Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

Escritas en torno a las ideas y experiencias de una serie de caballeros exquisitos, suprime la intriga tradicional de las obras de ficción y en lugar de la anécdota presenta el análisis y la divagación estética. Valdelomar hace ostensible el influjo de los clásicos del género, entre ellos, *À rebours* de Joris-Karl Huysmans (1884), *Il piacere* de Gabriele d'Annunzio (1889) y *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde (1891). En un sentido amplio, podemos considerar a las novelas de Valdelomar como "novelas de artista" desde el momento en que sus personajes llevan una "existencia estética", esto es, construyen su vida como una obra de arte⁸⁷.

Hilvanando entre filosofía y frivolidad, porque "la frivolidad es una filosofía"⁸⁸, Valdelomar gesta mundos cerrados y extraños, refugios para ponerse a salvo de la vulgaridad y el mal gusto reinante en la sociedad moderna. La elección del género epistolar para dar forma a sus novelas no es un dato menor ya que la carta es un híbrido que permite anudar autobiografía, memorias, diario íntimo, relato de viaje, ensayo y crónica de lo cotidiano. En el marco de la constitución de las nuevas reglas del arte en la Lima de principios de siglo XX, la carta viene a cumplir con un cometido fundamental: textualiza la sociabilidad desde la cual se estaban modificando las relaciones entre autores y lectores, opera una cercanía inédita entre la práctica social y la práctica literaria, y - finalmente- gestiona la proximidad entre los cuerpos y los textos tramitando, por la vía regia del decadentismo, el ingreso del exquisito erotismo finisecular a la literatura peruana.

⁸⁷ En el ámbito hispanoamericano se publicaron *Amistad funesta* de José Martí (1885), *De sobremesa, 1887-1896* (1925) de José Asunción Silva, *Ídolos rotos* de Manuel Díaz Rodríguez (1901). Por las circunstancias de publicación y circulación de estos textos evidentemente no funcionaron como modelo para Valdelomar.

⁸⁸ Cf. Abraham Valdelomar. *La ciudad de los tísicos* en *Obras*, tomo I, Edición y prólogo de Luis Alberto Sánchez. Lima, Ediciones Edubanco, 1988, p. 273.

En *La ciudad de los típicos*, las cartas de Abel Rosell son compiladas y publicadas en forma póstuma por el narrador de la novela. Abel escribió sobre la vida de los tuberculosos en la lejana y extraña ciudad "B.", espacio entre sagrado y profano en donde los enfermos iban a morir. El tema de la enfermedad (neurosis o tuberculosis) es central en las dos novelas de Valdelomar, y remite de lleno a la estética decadente asentada en la concepción fundamentalmente pesimista de la vida. Este pesimismo encuentra su origen en el desacuerdo entre la realidad del mundo y los deseos del hombre, desacuerdo que el progreso de la civilización no hace más que acentuar. En el imaginario de la época se instaló un saber pseudo-médico que giraba en torno del agotamiento psíquico y nervioso de los hombres producto de los siglos: la especie humana, como un organismo individual, había llegado a la edad de la decrepitud, especialmente en los países de viejas civilizaciones. El narrador de *La ciudad muerta...* comienza su relato ofreciendo un explicación del misterio desde la autoridad que le otorga su saber:

Yo soy médico y he podido observar el efecto de esas nubes de luna en esos enfermos de locura y en los alucinados, en los criminales, en los neuróticos, en los artistas. En los artistas sobre todo⁸⁹.

La progresiva degeneración de la raza había sido diagnosticada por Max Nordau. Condenada a la desaparición, la decrepitud de la especie encuentra entre los artistas un ejemplo irrefutable. Ellos son quienes mejor representan la imagen del hombre moderno con la sangre empobrecida, la energía muscular disminuida y un nerviosismo exasperado. La decadencia surge como consecuencia del avance del saber científico que ha despoetizado lo real y destruido las certezas consoladoras de la fe que fatalmente encaminó a los

⁸⁹ Abraham Valdelomar, *Obras*. p. 328.

seres hacia un mundo de tristeza y la desesperación⁹⁰. Estas dilucidaciones recorren las novelas de Valdelomar, y son el fundamento de la ciudad de tísicos que a pesar de erigirse a unas cuantas horas en tren desde Lima, está envuelta en un clima nórdico donde las estaciones se miden con el calendario europeo:

¿Verdad que hace mucho tiempo que no le escribo?... Y no lo habría hecho a no tenerle este candoroso respeto al mes que se ha iniciado. Qué quiere usted, éste es un pueblo, un país de tísicos. Un centro donde concurren tísicos de todas partes y como hay cierto intercambio comercial, pienso en la pavorosa ciudad del porvenir, toda llena de tísicos. Tísicos para las grandes maquinarias, para las instalaciones, para las cocinas públicas. Y esta ciudad me obsesiona y este mes me horroriza. “¡Septiembre, se tiembla!”, decimos los enfermos. Este mes final y obligado. Los que no hemos muerto durante el verano ya sabemos que en este mes pálido y odiable entregaremos en una tarde de neblina, con un pequeño ahogo, una aspiración intensa y un crispamiento débil, nuestro sutil espíritu. Y los que pasamos de septiembre podemos estar casi seguros que viviremos doce meses más. [...] ¿qué día es hoy? ¿qué hora es? No lo sé. Cuando me acosté había en el velador un jarro de rosas del príncipe y ahora los pétalos riegan el mármol y los cálices se secan⁹¹.

Enclavada en la sierra, paradójicamente, la ciudad se alza como una especie de utopía del art nouveau, espejismo gótico donde los paisajes, los edificios, los jardines y los interiores remiten a la literatura europea finisecular. Al adoptar la forma epistolar, la novela se abre a múltiples discursividades, aunque predominen especialmente el ensayo sobre arte y el tratado sobre los cuerpos. Y sobre el cuerpo, los gestos, las actitudes y las poses, Valdelomar daba lecciones a sus contemporáneos. A través de Alphonsin, el primer amigo de Abel, “un tísico notable”, la novela incorpora la sabiduría de la elegancia dandy. Devoto del “país oscuro, triste y trágico de Baudelaire”, admirador de los trípticos del beato Angélico y de los lienzos de Goya, Alphonsin es la versión americana de Jean

⁹⁰ La estética decadente encuentra su mayor teórico en Paul Bourget quien retoma y analiza la poética baudeleriana. Amigo de Barbey d'Aureville, de él recupera la vocación aristocrática de artista, el gusto por el dandismo literario y la vestimenta. Alcanza un período de gran intensidad en su actividad entre 1879 y 1883 publicando más de 400 artículos, leyó y analizó más de 300 volúmenes y vio un centenar de piezas de teatro, de modo tal que se alza como el mayor crítico del movimiento. Cf. Jean Pierrot, *id.*

⁹¹ *op. cit.*, p. 318-319.

Floressas des Esseintes. Abel en su carta del 20 de enero relata la impresión de su primer visita a Alphonsin:

He ido por primera vez a su casa y me ha recibido en un salón que es un prodigio de buen gusto. Es de un color lila que recorre toda la gama, desde el lila ópalo hasta el morado episcopal. Las paredes están forradas en lila claro, los decorados son hechos en lila intenso, los muebles son morado oscuro, las cortinas, los marcos, las persianas, las arañas, todos los objetos, hasta los lienzos, son de una tonalidad de campánula⁹².

La rara teoría que obsesiona a Alphonsin es producto de "una neurastenia que es como una locura genial". La enfermedad le permite ver, y leer en los cuerpos la vulgaridad o la elegancia de las personas. El mundo se divide entre las actitudes redondas y las actitudes cuadradas, entre la gordura de la burguesía y la languidez de la aristocracia. De ahí que la languidez de los tísicos, ese "ejército de fantasmones vestidos de negro" se vuelva el modelo de la belleza que proclama la novela:

Los "gentlemans" son delgados y altos como los álamos, los dandys son de Inglaterra, y de allí era el hombre que viendo pasar a Eduardo IV dijo despreciativamente a un amigo: -¿Quién es aquel hombre gordo a quien saludas?...⁹³

La ciudad de los tísicos también es un catálogo de arte del Perú, incluye el recorrido por un imaginario museo del arte nacional que permite comprobar el modo en que el modernismo peruano, adoptando productivamente la forma del decadentismo finisecular, procesa su pasado y lo activa como leyenda prestigiosa⁹⁴. Valdelomar, lejos de operar mecánicamente con el imaginario cosmopolita, apunta a la elaboración de un modelo de apropiación del pasado vernáculo. Precisamente, tomando como matriz ese imaginario vuelve su mirada

⁹² *op. cit.*, p. 292

⁹³ *op. cit.*, p. 196.

⁹⁴ En este punto, Valdelomar también cumple con las reglas del arte decadente cuando manifiesta su desprecio por la realidad contemporánea retornando hacia épocas prestigiosas del pasado peruano del mismo modo que los europeos retornaron a la decadencia romana, el bizantinismo legendario o la tradición católica medieval. Cf. Jean Pierrot, *id.*

hacia el interior de la propia cultura, traduciéndola a los códigos de la modernidad estética. El recorrido incluye los jardines del Virrey Amat, los lienzos de Merino, los huacos incaicos y la escultura católica.

La mirada que ejerce sobre la colonia está muy lejos de la exaltación hispanista y de la nostalgia del pasadismo criollista. Su recuperación está íntimamente ligada al erotismo modernista. La quinta del Virrey Amat cumple las mismas funciones que los jardines de las pinturas de Watteau desempeñaron en la imaginaria dariana. Los decadentes peruanos no necesitaron recurrir a los escenarios de los cortesanos franceses del siglo XVIII. Ellos contaban con un linaje prestigioso en su misma historia nacional:

Los huertos –esos pequeños paraísos de nuestros padres coloniales- aún viven y conservan, como éste del Virrey, todo el encantador y sano refinamiento de esa época [...] Rosas descoloridas y viejas, glorietas moriscas coronadas con medias lunas, verdosidades de aguas estancadas e inmóviles, acueductos de piedra, helechos en las arcadas de los viejos puentes, surtidores cristalinos, profusión de cosas agonizantes, emparrados añosos, rincones de amorosas historias en los que florecen viejas rosas del Príncipe, rosadas y enormes; rosas rojas de Pasión, sangrientas como heridas; rosas blancas de inocencia; [...] ⁹⁵.

La desacralización de la religiosidad de la colonia se manifiesta en la recuperación de ciertos aspectos del catolicismo por la riqueza estética que contiene. En *La ciudad de los físicos* encontramos el ensamblaje del ritual católico con una voluntad sensual de profanación a la manera de Baudelaire:

Épocas de aparecidos y de mistificaciones, las damas sólo hacían su tocado –arte delicadísimo, complejo y sutil – para amar y para orar, los labios sólo daban besos y oraciones y los ojos sólo lloraban el dolor del Nazareno o la infidelidad del caballero. Pero todo con un santo temor de Dios; cada pecado de amor se transformaba en exvoto y en arrepentimiento ⁹⁶.

⁹⁵ *op. cit.*, p. 276.

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 277.

En el salón de pinturas se destacan los lienzos de Ignacio Merino, ejemplo de artista que se alejó de sus días republicanos para evocar las leyendas coloniales. El narrador se detiene en el lienzo *La venta de títulos* pues en él encuentra una escena que lee en clave esteticista: un nieto de reyes, “marfilino, anémico, casi transparente, con una aristocrática palidez de camafeo” frente al usurero, retratado conforme a la rudeza de aquellos que sufren “la enfermedad del oro”. La esbelta palidez aristocrática frente a la redondez burguesa propia de la modernidad encuentra su antecedente en la escena colonial. Desde esta misma perspectiva son entendidos los huacos incaicos. El narrador se detiene en la risa de la figurillas de barro, en la mueca irónica que no es la risa sana de un pueblo feliz, sino el gesto de un pueblo extraño e incomprensible:

Y entre esos huacos simbólicos los hay que llegan hasta nosotros indescifrables, mudos, misteriosos y en algunos hay que venir hasta Leonardo, hasta Goya, hasta Baudelaire, sí, hasta Baudelaire, porque esos objetos de barro son decadentes: ¡hay que verles sonreír!⁹⁷.

La recorrida por las galerías de arte y por la catedral acumula imágenes de antiguos esplendores devenidos arte decadente. Ahí están los idolillos rotos en el “depósito” de la catedral, las vitrinas con las joyas de un imperio perdido, las imágenes de la muerte católica e incaica como muestrario de un mundo que inexorablemente retrata su caída. Muerte pavorosa y atractiva, poderosa y terrible que se engulle a quienes se atreven a asomarse a sus abismos como a todos lo que incursionan en *La ciudad muerta*.

Difícilmente se pueda encontrar una síntesis tan exquisita y completa del arte finisecular europeo como en el aristocratismo estético que despliegan las cartas de los héroes decadentes de Valdelomar. Es en esos textos donde debería buscarse el primer estímulo artístico de Juan Croniqueur, ese “literato

⁹⁷ *Op. cit.*, p. 279.

inficionado de bizantinismo” según la descripción de José Carlos Mariátegui. Desde el punto de vista del imaginario, lejos de ser un obstáculo, la decadencia valoriza un modo de percepción más afín con el goce de los sentidos, un concepto del arte lejos de lo utilitario que abre cauces para la posterior recepción crítica del freudismo y el surrealismo en el seno de la vanguardia del veinte. La amplitud de criterio que distinguirá al director *Amauta*, la piedra de toque por la que se encauza un marxismo heterodoxo en América Latina, tal vez deba menos al aprendizaje europeo que a las condiciones de recepción generadas desde el tan mentado “atraso” peruano.

3. 2. Cartas a X o la vida cotidiana de un escritor decadente

Las novelas de artista escritas por Valdelomar se caracterizan por la heterogeneidad de los elementos que la componen: diálogos, diario íntimo, ensayo de arte, cartas. Pero, más allá de la cuestión formal, se ha señalado que ellas ponen en escena el testimonio de un sujeto que se constituye a partir del rechazo y la incompreensión de la sociedad que lo rodea y que se afianza a través de sus búsquedas en torno del arte. El objetivo final, esto es, la utopía del héroe de la novela de artista, es hacer de la vida una obra de arte. La búsqueda muchas veces, como hemos visto en las novelas de Valdelomar, lo lleva a épocas pretéritas y hacia mundos exóticos. Si bien la sensibilidad artística lo distingue de la vulgaridad reinante permitiéndole canalizar su protesta, esto no significa que el artista huya de la realidad, sino que:

Por paradójico que parezca, el artista no hace otra cosa que vivir dentro de esa realidad que detesta, la del hombre burgués, que también

huye de la realidad y se refugia, como lo observó Benjamin, en su "intérieur"⁹⁸.

Teniendo en cuenta las notas que caracterizan a las novelas de artista, será posible evaluar correctamente el lugar que ocupan las "Cartas a X" de Juan Croniqueur. Su singularidad reside en cruzar crónica periodística, epistolario y diario íntimo⁹⁹. "Las cartas a X. Glosario de las Cosas Cotidianas" constituyen un conjunto de 19 crónicas que se publicaron entre el 13 de febrero hasta el 17 de agosto de 1916 en el diario *La Prensa* y cuya unidad está dada por un narrador autobiográfico que explora y exhibe su alma frente a un amigo selecto, otra "alma bella", diferente del público masivo que no comprende. En la primer carta, Juan Croniqueur explicita sus propósitos y configura la forma que asumirá su escritura:

Y yo, amigo mío, he pensado en volver por mi ruta de comentador superficial de las cosas cotidianas, pero no para reincidir en la gacetilla ampulosa o plañidera o amorfa sino para contarle a usted que tiene en este instante el prestigio de su apartamento nirvanesco y sibarítico y que es comprensivo y sutil, esas mismas pobres cosas cotidianas. La crónica demanda floritura de estilo o vistosa pirotecnia de concepción. Usted sabe que ni tal floritura ni tal pirotecnia van aparejadas a mi temperamento y mis tendencias. La epístola es más discreta y más sencilla. Para escribirla sólo hace falta sinceridad y quienes hayan tenido el gusto poco explicable de leerme saben que la poseo de veras¹⁰⁰.

De entrada el cronista reniega de la modalidad habitual que asume el oficio y al que debe el reconocimiento alcanzado. Sin embargo, esta nueva aparición en el periódico asume una nota distintiva al configurar la fantasía de un espacio íntimo entre un "usted" y un "yo", formando una comunidad de afinidades electivas separada del resto de la sociedad que será descripta y anatemizada a lo largo del epistolario. A propósito del suicidio y su vinculación con la neurosis, el cronista escribe:

⁹⁸ Gutiérrez Girardot. *Modernismo*, id., p. 56.

⁹⁹ Las formas discursivas desarrolladas por Abraham Valdelomar y Juan Croniqueur son ejemplo de la maleabilidad que ofrece el género de la crónica.

¹⁰⁰ "Cartas a X. Glosario de las cosas cotidianas" en José Carlos Mariátegui. *Escritos juveniles. La edad de piedra. Volumen 3*, id., p. 51.

El lector que lleve dentro ese poco de neurosis común, que a veces nos esclaviza y nos hace aburrirnos, displicentes y esplináticos, se preguntará acaso al final de esta divagación, seguida a través de tanta incoherencia y tanto yermo, si también en su camino acecha el mal del siglo. Pero otro lector, el feliz, el práctico, el utilitario, el gordo, sonreirá, seguro de su bienestar inalterable, y se recetará a sí mismo como un antídoto eficaz contra turbaciones y locuras extrañas un beefsteack y en sazón...¹⁰¹.

El que escribe se afirma desde la construcción imaginaria de una comunidad de lectores separada de aquellos que denomina peyorativamente "las gentes". De este modo, articula un espacio desde una posición de dualidad con respecto a lo burgués y a la vida burguesa. Por un lado, como hemos visto, sus emociones estéticas, sus extrañas visiones, su condición de poeta esplinático lo aparta del mundo exterior, reglado por los rituales de la moda y las convenciones propias de la sociabilidad burguesa. Por el otro, lo circunstancial, la moda, las veladas en el Palais Concert, la diversión de la hípica, el teatro o el cine es lo que le permite llegar al público que él mismo dice despreciar:

Hace aproximadamente un mes que no escribo este epistolario, amigo mío. ¿Pereza? ¿Olvido? Yo no sé bien por qué he interrumpido por tanto tiempo estas cartas a usted. Acaso, amigo mío, la causa verdadera está en la ausencia de cosas que pudieran prestar tema a mis divagaciones. Muchas veces las cosas cotidianas son absolutamente vulgares. Otras veces, el comentario reflejaría tan personalísimas e íntimas sensaciones, que sólo podrían tener interés para usted, que tan bien me quiere y me comprende y para mí que a ojos profanos tan extraña visión tengo de las cosas cotidianas.

El autor de las "Cartas a X" manifiesta su interés por diferenciarse del ejercicio de la crónica mundana y de boulevard¹⁰² a partir, entre otras cuestiones,

¹⁰¹ *Op. cit.*, p. 59.

¹⁰² Años después, José Carlos Mariátegui, escribirá unas notas sobre el oficio de cronista a propósito de Gómez Carrillo que nos permiten medir la distancia que en estos días estaba tratando de tomar en relación a un género que por esa época había cristalizado en una forma insustancial: "Un entero capítulo del periodismo hispanoamericano, el del apogeo del cronista, principia y termina con Enrique Gómez Carrillo. Capítulo concluido con la guerra, que desalojó de la primera plana de los diarios los tópicos de miscelánea, a favor de los tópicos de historia. [...]La opinión pública, "emperatriz nómada" como la llama Lucien Romier, condecoró a Gómez Carrillo con el título de "príncipe de los cronistas". Coronación honoraria, parisiense, democrática, efimera, con

de la inestabilidad a la que somete su escritura. Lejos de hallarse condicionado a la aparición diaria, responde según los impulsos de su propio deseo de escribir. Pareciera que Juan Croniqueur, en el año 1916, disfrutaba de una relativa libertad dentro del diario que le permitía determinar el momento de aparición de sus "cartas", y también ejercitar una escritura instalada en los bordes del género:

Durante este mes que no he escrito para usted, las cosas han tenido el mismo cauce sinuoso y tornadizo, las gentes han seguido convencidas que más vale Cardona que d'Annunzio, las noticias del cable han seguido apuntando ofensivas y contra-ofensivas estacionarias, las crónicas sociales han seguido consignando tertulias, comidas y "five o'clock teas", las niñas y los mozos han seguido pensando en la solución de continuidad de los folletines cinematográficos¹⁰³.

El cronista de las "Cartas a X" escribe tomando distancia de los tópicos y modalidades convencionales de la crónica, es decir, tomando distancia de la forma en la que él mismo había practicado el género. Ahora sólo encuentra motivaciones para la escritura en algún acontecimiento estético o anímico que pueda ser objeto de transmisión, como por ejemplo, la emoción artística provocada por la presentación ante el público de Lima de la bailarina francesa Felyne Verbist:

Una de las más gratas emociones artísticas que he encontrado en la vida cotidiana de los últimos tiempos la debo a Felyne Verbist. Las demás, las que son habitual regalo de mi espíritu, las encuentro en mí mismo, en mi reino interior y en mi intimidad o en la voz, en el color y en el ritmo de la naturaleza¹⁰⁴.

En la curso del epistolario, Juan Croniqueur pone en escena, por vía de la confesión a su amigo lector, fragmentos de su reino interior, los ritmos caprichosos de un alma decadente, pero no como una concesión sino como una provocación, es decir, una forma de *épater le bourgeois* que tiene como finalidad

algo de la reina de carnaval. Gómez Carrillo ejerció su principado con la alegría bohemia de una griseta". Cf. *Signos y obras*, Lima, Amauta, 1980, p. 126.

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 106.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 107.

llamar su atención. En la divergencia perturbadora que presentan las “Cartas a X” se evidencia la ambigüedad y la tensión existente entre el arte y el dinero que había sido magistralmente poetizada por Baudelaire y Darío¹⁰⁵. Las cartas de Juan Croniqueur exhiben en el periódico los motivos propios de la escritura poética. Sus crónicas–epistolares ofrecen un recorrido por los paisajes de su reino interior, revelan un alma de poeta, citan fragmentos de sus propios poemas y traducen las alternativas de un ser afectado por el “mal del siglo”:

Creo que el mal del siglo es una extraña fatiga de la vida, una inexplicable neurosis, un vago e indefinible cansancio que muchas veces culmina en el suicidio. [...] Los cantos de optimismo y de vida se apagan prematura y cruelmente y pasa por las almas una onda de desesperanza y desaliento. La voz de Schopenhauer adoctrina. Y en la filosofía de casi todos los escritores actuales flota un acre sedimento de pesimismo, de desengaño y de tristeza.

¿Es la civilización que enferma las almas y las toca del letal anhelo de la muerte? El desencanto del progreso, la dura ley perenne de los poderosos, el clamor de miseria de los que sufren, cuanto deja en los espíritus la convicción de que la injusticia es una norma inexorable. Y la vorágine de la vida febril que nos enferma, la electricidad que sensibiliza nuestros nervios gradualmente, el teléfono que genera muy lento trastornos mentales, la mareante confusión de los automóviles que pasan raudos lastimándonos con el grito ululante de sus bocinas, todo va siendo germen fecundo de la neurastenia¹⁰⁶.

En las “Cartas a X” asistimos a la metamorfosis de la crónica social en ensayo poético cuando en el vértigo de lo escrito hace su aparición un poeta en ciernes. En estos textos se ponen a prueba los flexibles límites de un género que

¹⁰⁵ En “Musa venal” [*Les fleurs du mal et autres poèmes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 43] el poeta francés había dicho:

[...]
 Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,
 Comme un enfant de chocur, jouer de l'encensoir,
 Chanter des *Te Deum* auxquels tu ne crois guère,

Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas
 Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas,
 Pour faire épanouir la rate du vulgair.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, p. 58-59. El tema había sido profusamente tratado por Juan Croniqueur en sus crónicas anteriores muchas veces como reflexión sobre sucesos de la crónica policial. La más significativa es “El mal del siglo” [*La Prensa*, 29-IV-1915] en *Escritos juveniles...* Volumen 2, id., p. 235-237.

hizo posible la experimentación y la formación de muchos de los intelectuales y poetas hispanoamericanos que dejaron sentada su protesta en el mismo movimiento en que procuraban elevar la tarea de escritor al estatuto de una profesión. El “mal del siglo” y su relación con los avatares de la vida del escritor había sido expuesto por José Asunción Silva articulando el saber poético y el saber médico:

El paciente:

Doctor, un desaliento de la vida
 Que en lo íntimo de mí se arraiga y nace,
 El mal del siglo... el mismo mal de Werther,
 De Rolla, de Manfredo y de Leopardi.
 Un cansancio de todo, un absoluto
 Desprecio por lo humano... un incesante
 Renegar de lo vil de la existencia
 Digno de mi maestro Schopenhauer;
 Un malestar profundo que se aumenta
 Con todas las torturas del análisis...

El médico:

-Eso es cuestión de régimen: camine
 De mañanita; duerma largo, báñese;
 Beba bien; coma bien, cuídese mucho,
 ¡Lo que usted tiene es hambre!...¹⁰⁷

Las cartas construyen una figura de artista desde el concepto de “alma” que es una de las claves para entender la sensibilidad decadente. Opuesta a las

¹⁰⁷ “El mal del siglo” en *Gotas amargas. Obra completa* [ed. Héctor H. Orjuela] Madrid, ALLCAXX/Fondo de cultura Económica, 1996, p. 74. Podemos conjeturar que Mariátegui conocía muy bien el poema de Silva a partir de los ecos evidentes no sólo en sus crónicas sino en su “Coloquio sentimental” [*Escritos juveniles...*, id., vol 1, p. 67]:

La voz de Schopenhauer adoctrina doliente
 en mi alma que ha perdido la ilusión de la vida
 y que sigue, sonámbula, una ruta inclemente
 con los pasos inciertos y sangrante la herida...
 [...]
 Yo siento que confluyen en mi melancolía
 la pena de Leopardi, que también es la mía,
 el sentimentalismo de Werther y el quebranto
 del loco Segismundo que dijo Calderón...

concepciones puramente deterministas, la noción de alma tiene una fuerte resonancia religiosa, por oposición a términos tales como espíritu, que designa facultades intelectuales, o como el de conciencia, de naturaleza psicológica. En el marco de la estética decadente, el término “alma”, según Jean Pierrot, designa el yo profundo y misterioso por oposición a las certezas inmediatas de la conciencia comprendida por los fenómenos de percepción y de las sensaciones. El alma es la esencia individual, permanente y eterna, en oposición a la vida humana interpretada por los psicólogos en términos de simples reacciones físico-químicas. La palabra resume todas las reivindicaciones del artista enfermo del mal del siglo: deseo de lo sobrenatural y nostalgia de una creencia, deseo de reencontrar las razones de la esperanza y los objetivos de la existencia, reivindicación de la sensibilidad y del imaginario¹⁰⁸.

3.2.1. Multitudes religiosas y devotas pecadoras

En este contexto, veremos que las notas religiosas del joven Mariátegui adquieren un sentido bien diferente al otorgado por algún sector de crítica mariateguiana. En el denominado “factor religioso” habitualmente se leen las tentaciones místicas del joven cronista en confluencia con el posterior descubrimiento de las masas revolucionarias y la recuperación de los mitos indígenas como catalizadores de la lucha revolucionaria¹⁰⁹. Sin embargo, leídas

¹⁰⁸ Para el tema del alma y sus implicancias religiosas en el esteticismo francés ver “Inquiétudes religieuses” en Jean Pierrot, *L’Imaginaire Décadent (1880-1900)*, id., pp. 103-149. Para un estudio del tema religioso en el imaginario del fin de siglo europeo y su relación con la literatura hispanoamericana puede consultarse: “El retorno de Cristo” en Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, id., pp. 15-39.

¹⁰⁹ Las crónicas referidas al tema religioso han llamado la atención de los estudiosos que buscan establecer continuidades entre el joven Mariátegui y el de la madurez. En general, han sido leídas aisladamente y sin la debida consideración del contexto estetizante desde el que fueron escritas. Robert Paris advierte lúcida y acertadamente la dificultad de ver en las crónicas dedicadas al tema religioso de Juan Croniqueur un signo premonitor de su “posterior conversión mística de los ideales de la revolución socialista”. Para el investigador francés los analistas del marxismo mariateguiano

en el marco del epistolario de Juan Croniqueur, las efusiones místicas son parte del ideario decadente que profesa su autor y que lo lleva a abreviar en la tradición católica que, desde Chateaubriand, había demostrado contener abundantes riquezas estéticas en su solemne ceremonial y en su imponente arquitectura. En su carta del 22 de febrero, Juan Croniqueur nos informa sobre sus búsquedas de momentos de emoción lírica:

Hoy he ido al convento de los Descalzos, en pos de un instante de apacibilidad, calma, misticismo y dulzura. Lo he hallado. El sol que en la ciudad es inclemente, ultrajante, riguroso y despiadado encendía el follaje de una fronda que era mi dosel. [...] Y bajo su abrigo me adormía el son de las campanas que jadeaban en la torre mística¹¹⁰.

Del retiro espiritual que, según Guillermo Rouillón efectivamente se produjo en febrero de 1916, quedan dos poemas de efusión mística: “La voz evocadora de la capilla” y “Elogio de celda ascética”. La emoción mística reaparece en abril, durante la Semana Santa que provoca el fervor y la devoción de las multitudes contritas. El tema no es nuevo para Juan Croniqueur. Muy por el contrario, su exaltación frente al ceremonial religioso es una constante que está ligada a una visión voluptuosa del acontecimiento y estrechamente asociado a las apariciones femeninas. El evento aparece como la oportunidad de apreciar, en las calles de Lima, la manifestación de un erotismo atrayente y misterioso. La ciudad se llena de “peregrinas elegantes” con rostros pálidos, enmarcados por las mantillas negras, que emanan un “encanto místico y una dulce sugerencia”. Por esos días, el poeta y ensayista ecuatoriano Medardo Ángel Silva [1898-1919] muy afín a la estética y a la figura de poeta pregonadas por Abraham Valdelomar y Juan

confunden “ciertas características ulteriores, estrictamente sociológicas y generalmente de inspiración soreliana, acerca del contenido “religioso” o “mítico” de toda revolución, con un contenido desde ya “revolucionario” o “socialista” del misticismo literario de Mariátegui en 1917”, cf. Robert Paris. *La formación ideológica de José Carlos Mariátegui*. México, Ediciones Pasado y Presente, 1981, en especial, “El esteta peruano”, pp. 18-32.

¹¹⁰ *Op.cit.*, p. 68.

Croniqueur, calificó a este último como “poeta pagano y místico, aunque ello parezca incompatible”¹¹¹.

La lectura del conjunto de las crónicas dedicadas a las festividades religiosas en el marco de la orientación decadente de su autor, demuestra que lo que atrae apasionadamente al cronista, más allá o más acá de su interés por las multitudes, es la aparición desbordante de la mujer, o mejor aún, de la multitud de mujeres que pueblan las calles y los templos en los días de las efemérides¹¹². En este sentido, es posible avizorar que el rescate del pasado colonial está ligado al erotismo y a la voluptuosidad femenina¹¹³. La fiesta es la oportunidad que encuentran las mujeres para mostrarse y ser vistas, es la ocasión de vestir y lucir y de enhebrar el pasado con la novedad de la moda. Estas crónicas son ejemplo de un campo de experiencias en el que se manifiesta el proceso de

¹¹¹ Medardo Ángel Silva: “Un juicio sobre la actual generación literaria” en *El Tiempo*, 17-II-1917 y reproducido por Guillermo Rouillón, *op. cit.*, p. 175.

¹¹² El tema de las procesiones y las celebraciones de la Semana Santa es frecuente en Juan Croniqueur. La secuencia es la siguiente:

“La semana de Dios”: 8 de abril de 1912.

“La semana santa”: 11 de abril de 1914.

“La procesión tradicional”: 20 de octubre de 1914.

“Viendo la cuaresma”: 28 de marzo de 1915.

“La santa efemérides”: 1 de abril de 1915.

“Cartas a X. Glosario de las cosas cotidianas”: 22 de abril de 1916

“La procesión tradicional”: 10 de octubre de 1917.

¹¹³ Elizabeth Garrels, interesada en resaltar el valor del marxismo de Mariátegui desarrollado exclusivamente entre 1928-30 porque allí encuentra un rechazo al nacionalismo burgués, paradójicamente, es una de las primeras que aborda la producción literaria de la edad de piedra. Desde la perspectiva de Garrels, las crónicas dedicadas a la procesión tradicional resultan ser ejemplo del criollismo nacionalista y del pasadismo que le atribuye a Juan Croniqueur. (Cf. Elizabeth Garrels: “Mariátegui, la edad de piedra y el nacionalismo literario” en *Escritura* n° 1, Caracas, enero-junio de 1976, pp. 115-128). Sin embargo, es necesario hacer notar que “La procesión tradicional” de 1917, escrita para concursar por el Premio Municipalidad de Lima, presenta un curioso despojamiento de la sensualidad y del “nirvana atáxico y mortal” que caracteriza a Juan Croniqueur. Sospechamos que el exclusivo criollismo ingenuo y pintoresco desde el que está escrita la crónica se debe a una estrategia del concursante para garantizar la obtención del primer lugar frente a un jurado con gusto más afin a los cánones del pasadismo. La crónica fue publicada el 10 de abril de 1917 bajo el seudónimo de “El cronista criollo”, hecho que reafirma nuestra sospecha.

secularización propio del modernismo hispanoamericano, esto es, el uso del ritual religioso para dar cuenta de lo mundano y profano con un matiz erótico:

La tiranía irresistible de su vanidad, las ha obligado [a las mujeres] a hermanar, en las ceremonias religiosas, el culto sagrado de las cosas divinas con el culto pagano de la moda. Líbrenos el cielo de desconocer la infinita poesía que encontramos, atrevidamente en este contraste. Las damas limeñas, muestran claramente su psicología de pecadoras creyentes en esta exteriorización de sus sentimientos religiosos.

Casi no existe ya, en la sociedad limeña, el cerrado conservadorismo, de que se le ha acusado. El modernismo de las europeas, ha florecido poéticamente en nuestro medio. [...] De la evolución femenina, que cada día mayores triunfos conquista, no tendremos aquí seguramente, el afán de las mujeres por obtener el derecho de votar, ni la fiebre por dedicarse a profesiones liberales. Las mujeres limeñas, serán siempre, deliciosamente inútiles y frívolas. Y así también serán siempre adorables¹¹⁴.

Las "Cartas a X" repiten la confluencia de unción y frivolidad que caracteriza la Semana Santa, según Juan Croniqueur. La fórmula es infalible: las tardes de oración grave y contrita en los templos finalizan con los helados y biscoletas en el Palais Concert. En el marco de la devoción limeña de la que da cuenta el escritor de las cartas, encontramos la incrustación de fragmentos del diario íntimo de una "niña cristiana" que lee a Paul Bourget en francés. Por obra de la frivolidad, el diario íntimo se vuelve una agenda de compromisos sociales que enlaza misas y sermones con cine y encuentros furtivos. En el peregrinaje de "la niña cristiana," el Palais Concert se vuelve un santuario más al que hay que visitar:

9.30 p.m.- A las 5 y 35 salimos a la calle. Fuimos primero a San Francisco, Después a los Desamparados, luego al Sagrario. Y como estaba acordado, nos encontramos con Isabel y Elena en La Merced. Con ellas hemos visitado San Agustín, San Marcelo y La Trinidad. Y hemos ido después al Palais Concert que estaba lleno de gente. En el Palais Concert estaba Luis junto con un joven que escribe en los periódicos, que ya ha puesto versos en los álbums de Isabel y de Elena y que mira siempre con un sonrisa. Luis nos ha saludado con mucha cortesía y el joven que escribe nos ha saludado con una sonrisa¹¹⁵.

¹¹⁴ "La semana de Dios" [1914], *op. cit.* Vol. 2, pp. 14-15.

¹¹⁵ *Op. cit.*, p. 100.

Es fácil adivinar que el joven que escribe es el autor de la cartas: el vértigo de espejos generado por el Palais, permite que veamos al cronista retratado por el diario de la niña. La referencia al acto de escribir es un punto importante del autorretrato del cronista, una particularidad que lo diferencia del resto, un modo de distinción, diríamos, que forma parte de la gestualidad del elegante:

Son las 9 p.m., amigo. El jueves santo ha terminado ya. [...] Las gentes fervorosas pensarán contritamente en Dios y dirán, hinojadas, las oraciones de sus breviarios. Otras irán a los cinemas donde una película en colores contará la vida, pasión y muerte de Jesús. Otras se aburrirán. Otras meditarán. Otras bostezarán. Otras tendrán un desdén blasfemo para la conmemoración del día santo. Yo escribo¹¹⁶.

En el joven que escribe se dibuja la línea demarcatoria que separa al cronista de "las gentes", es decir, la multitud multiforme y heterogénea. Entre sus diferentes rostros se encuentra la multitud plebeya que asiste a la plaza de toros. Pero también es la multitud elegante que transita por los templos durante la semana santa. Probablemente, el joven cronista haya imaginado como horizonte de público lector a los amantes de la hípica, los concurrentes al Palais y los espectadores del cine y el teatro. Pero sería un grave error confundir la distinción aristocrática del artista que se retrata en las cartas con el gusto rastacuero de su público burgués. El joven que escribe las "Cartas a X" se encarga de despejar esta confusión que ha complicado la interpretación de muchos de sus críticos. La distancia que separa el esteticismo de Juan Croniqueur del gusto burgués del público puede medirse a partir de su polémica con Teófilo Castillo. A propósito de la pintura del "señor Franciscovich", Juan Croniqueur anotó en sus cartas una serie de apreciaciones desfavorables que dieron lugar a uno de los enfrentamientos más fuertes que tuvo con la crítica oficial, representada en la

¹¹⁶ *Op. cit.*, p. 97.

adusta figura de Castillo, el crítico de arte más afamado de Lima a principios de siglo y que había consagrado el paisajismo del pintor argentino. Dice Juan Croniqueur:

El señor Franciscovich pinta "bonito". Esta es opinión de una damita inteligente y es también la mía. El señor Franciscovich pinta pensando en el público y en el comprador y, como dice Aguirre Morales, consulta probablemente razones de simetría de los salones burgueses donde mañana lucirán sus cuadros y hasta los aparea, vincula y cuida de que "hagan juego", como las columnas de terracota, las macetas, los candelabros y las cortinas. Un criterio utilitario como cualquier otro, dirá el lector¹¹⁷.

Más adelante, en otra carta, y a propósito de los dibujos de Ramón Aspíllaga dirá:

La aristocracia del arte no es la aristocracia snobista de un arte que busca en cada rastacuerismo artificioso una inspiración¹¹⁸.

Las estrategias de individuación permiten la emergencia de una subjetividad díscola, en confrontación con la intelectualidad ligada al sector oficialista de la cultura, y que legitima su posición en una especulación de orden estrictamente estético. De ahí la exagerada importancia otorgada a la "rara visión" del cronista, una mirada que se presenta voluptuosa, sutil, en definitiva, artística.

3.2.2. El circo agonal del artista

En el apartado anterior dijimos que "las gentes" no son sinónimo de una multitud homogénea e indiferenciada sino que están formadas por diferentes grupos y sectores. Por un lado, Juan Croniqueur distingue a las multitudes

¹¹⁷ *Op. cit.*, p. 61. La polémica alcanzó tal virulencia que motivó la interrupción del epistolario. En el medio, y bajo la curiosa fórmula de "Extra-epistolario", se publica una nota en "prosa ácida y dura", entendida como un "paréntesis en el dulce nirvana de mi literatura sentimental o irónica", el 2 de marzo bajo el nombre de José Carlos Mariátegui y debajo de este nombre, también entre paréntesis, el de Juan Croniqueur. El cambio de nombres, y la salida intempestiva del "escritor futuro" en 1916, demostrarían que las relaciones entre Juan Croniqueur y José Carlos Mariátegui, no son evolutivas sino variantes de estrategias de presentación en función de las circunstancias y las conveniencias.

¹¹⁸ *Op. cit.*, p. 112.

frívolas que acuden al Palais Concert en búsqueda de lucimiento y snobismo.

Por el otro, en oposición, está la multitud canalla y plebeya que asiste a la plaza de toros:

Y en esta tarde de domingo no hay siquiera toros, que es espectáculo al cual puede ir uno cuando siente necesidad de emborracharse de color, bullicio, grosería, algazara, sol, chicha morada y hálito de muchedumbre que jadea, se agita, vocifera, aplaude, silba, se ríe, suda, bebe pisco y come butifarras¹¹⁹.

Peor aún se encuentra el cronista entre las gentes “que se echan agua fría con baldes, globos de jebe, jarros de lata, palanganas y bombillas” durante los tres días de carnaval. Estableciendo un contrapunto entre las formas aristocráticas en que se desarrolla el carnaval europeo con las modalidades que asumen en la ciudad de Lima, el cronista describe la incomodidad que le provoca el festejo popular del carnaval:

Si en vez de “confeti” tenemos sólo los humildes frijoles; si en vez de luces de bengala y de las serpentinas tenemos los cohetes chinos y las vejigas infladas; si en vez de los faranduleros y luminosos bailes de máscaras de otros pueblos, tenemos la orgía canalla de un teatro de barrio; si en vez del champán rubio, prodigamos la chicha de jora; no es fácil encontrar buen gusto, arte, aristocracia, grata placidez, fina alegría en los carnavales de esta aldea grande que, a pesar de todo, queremos tanto usted y yo, amigo mío. Pero ni con quererla tanto, dejamos de tener asco, amigo mío, las veces que nos remojaron en una tina, nos macularon con

¹¹⁹ *Op. cit.*, p. 64. Unos meses más tarde en la revista *El Turf* bajo el seudónimo de “Jack”, el cronista escribe sobre las diferencias entre la multitud de “gente amable y risueña, distinguida y atildada” que asiste a la hípica y las multitudes de las corridas de toros. Es interesante ver el modo en que el cronista se autorretrata a partir de los sufrimientos que le ocasiona encontrarse en medio de la multitud plebeya: “Jack no transige ya con los toros. Hasta hace poco tiempo Jack iba a las corridas de temporada, porque iba todo el mundo y Jack tenía un vago y loco miedo de quedarse solo en la ciudad. Compraba un delantero el sábado y tomaba un coche el domingo, para ir a la plaza. Jack advertía con disgusto que a las puertas había siempre gente vocinglera y astrosa que trataba de venderle otros billetes, que le gritaba, que le ensordecía. Sentía un gran descanso cuando había salvado ya las aglomeraciones de la entrada. Después ocupaba su delantero. Pero en su delantero Jack estaba casi siempre desesperado. Hombres gritones y torpes ponían los pies en el respaldo de su asiento y pisaban la americana modesta pero atildada de Jack. Uno escupía a la plaza y el salivazo pasaba a corta distancia de la cabeza de Jack. Otro bebía chicha morada de un vaso muy grande y derramaba sobre la ropa de Jack dos goterones y un pedacito de piña. Un zambo agitaba un cencerro hiciese o no hiciese falta, que Jack opinaba que nunca lo hacía. Otro zambo daba aullidos ante cada suerte. Jack salía de toros, dolido, enfermo, sordo, sucio y deprimido”. Cf. “Crónica del Paddock” en *op. cit.*, p. 262.

los polvos de yeso, nos despeinaron, nos deshicieron la corbata o, en las calles, nos empapó un globazo mientras la turba abigarrada y vocinglera se reía satisfecha y daba voces que a mí se me antojaban con escalofríos.....¹²⁰.

Lejos de profesar pasión por la multitud, Juan Croniqueur no deja de manifestar la incomodidad que le provoca tomar contacto con ella durante las fiestas populares. En medio de la multitud lo vulgar adquiere dimensiones monstruosas y nauseabundas. Sin embargo es curioso que la preocupación estriba exclusivamente en el aliño de su persona. El cronista no manifiesta temor por su integridad física, sino que el peligro queda restringido a las averías que el roce pueda infligir en su traje, su corbata, su peinado.

Tenemos, entonces, la multitud discreta y atildada de la hípica y el Palais Concert que durante la Semana Santa y las procesiones se confunde con la multitud devota. En el extremo opuesto, se encuentra la multitud canalla de las fiestas populares, la grosera aglomeración que producen las corridas de toros y los festejos del carnaval. Divergente de estas situaciones colectivas, Juan Croniqueur nos presenta otros fenómenos populares donde se encuentra a tono con la multitud y donde experimenta lazos de contigüidad y pertenencia. Se trata de la multitud que llena los teatros y, en especial, la multitud que acude a los espectáculos circenses.

Aunque devoto ferviente de sus propias emociones, Juan Croniqueur puede experimentar lo colectivo en la comunión emotiva de los espectáculos artísticos. Flujo energético, vibraciones compartidas, que permiten aumentar el voltaje emotivo. En esos momentos el cronista experimenta positivamente su roce con la multitud, en su seno él es uno más:

¹²⁰ *Op. cit.*, p. 82.

Cuando el teatro está lleno parece que pensáramos y sintiéramos al calor de muchos pensamientos y de muchas sensaciones. Nuestras ideas se sienten misteriosamente acompañadas por otras muchas ideas ignoradas. Se percibe cómo palpitan y viven estas ideas, pero no se puede saber cuáles son. Es lo mismo que si estuviéramos en un recinto en tinieblas y escucháramos que había dentro de él mucha gente sin saber qué gente era. Al calor de las emociones ajenas, parece que la atmósfera del teatro favoreciera y estimulara el dinamismo de las nuestras¹²¹.

Pero donde el cronista experimenta una condensación entre la emoción artística y la emoción política de la multitud es en el circo. Voluptuosidad e inocencia, tragedia y comedia, infancia y madurez, participación plebeya y aristocracia estética sólo se concilian en el ambiente circense. Entre las notas que motivan su preferencia, Juan Croniqueur apunta el carácter democrático, la universal remisión a la infancia, la primer visión del cuerpo femenino, la acechanza de la muerte y la trascendente misión de los artistas. El circo es el escenario donde la experiencia erótica alcanza su mayor intensidad porque anuda ingenuidad infantil y visión voluptuosa en la figura de la mujer acróbata, una suerte de quintaesencia de lo femenino:

Cuando tuvimos seis años, fue sobre un trapecio, sobre la cuerda floja o sobre el trampolín, donde ante nuestros ojos maravillados e ignorantes surgió dislocada y ágil la figura de una mujer acróbata. Tuvimos entonces la primera sensación del músculo fuerte y palpitante, oprimido dentro de la leve y sedéña prisión de las mallas. Las lentejuelas fulgieron y centellearon en el volatín o en el salto mortal como iris de ojos malignos y felinos. Y esos ojos malignos y felinos hipnotizaron nuestras miradas infantiles e inocentes y las prendieron a la visión de la carne joven y gentil que nosotros veíamos roja, azul, amarilla o celeste, según fuera el maravilloso traje de la volatinera. En nuestra ignorancia se encendían —como deben encenderse en la noche oscura los gusanos de luz— ideas y sensaciones imprecisas, cuya explicación nunca presentimos, pero que tuvieron para nosotros el don de caricia y placer. No habríamos sabido contar a nadie esas ideas y esas sensaciones imprecisas, sugeridas por el salto mortal de una volatinera, ni habríamos sabido buscar en la profana sabiduría de la frase reveladora, un hilo ariadnido para el laberinto de nuestra ignorancia sorprendida por el subconsciente florecimiento del primer y extraño pecado espiritual¹²².

¹²¹ *Op. cit.*, p. 107.

¹²² *Op. cit.*, p. 119.

En estas líneas se puede apreciar el alcance lírico y la configuración imaginaria que las cartas de Juan Croniqueur despliegan. En el circo se encuentra a gusto su alma agonal de artista. Allí puede apreciar, como en ningún otro lugar, las aristas seductoras y al mismo tiempo peligrosas que acechan al artista fraguado en la decadencia. “La acechancia trágica de la muerte –dice- se deja sentir en el circo”. En el circo, insiste, “se siente habitar el misterio”. Claro que para experimentar estas cotidianas emociones debe exponerse a la burla y al desprecio de los hombres gordos incapaces de comprender. En este sentido, la agonía de Juan Croniqueur encontrará continuidad en la de José Carlos Mariátegui. Plantar un desafío en medio de la multitud es una acción que arroja al artista moderno hacia los márgenes de la sociedad normatizada por la moral del capitalismo burgués. De ahí que, desde Baudelaire en adelante, el circo y los saltimbanquis sean la metáfora excelsa del lugar que ocupan los artistas en el seno de la sociedad¹²³. Juan Croniqueur no fue ajeno al dilema y lo dejó consignado en los siguientes términos:

Los hombres más atrevidamente iconoclastas, aquellos irrespetuosos, aquellos obsesos por la civilización, aquellos que se traicionan a sí mismos, tendrán tal vez ante una carpa de volatineros trashumantes un gesto despectivo y una monosilábica frase: “¡Saltimbanquis!”. Esos hombres reacios a la emoción universal, esos ilusos, ignoran que hay sentimientos eternos y que hay cosas indestructibles. [...] Pero los saltimbanquis, que tienen en la vida y en la humanidad un rol más importante que los sabios sociólogos, seguirán prodigando entre los hombres el placer de la emoción y de la risa¹²⁴.

Cada una de las cartas de Juan Croniqueur describe las sinuosas huellas de una exploración por las profundidades de los recuerdos y de las sensaciones con la finalidad de dar registro a una experiencia que deja muy atrás la nota

¹²³ Jean Starobinski en *Portrait de l'artiste en saltimbanque* [Paris, Flammarion, 1970] analiza las figuraciones de artistas en relación al imaginario circense, en especial, en Gautier, Banville, Flaubert, Baudelaire, Verlaine, Toulouse-Lautrec, Rouault, Apollinaire, Rilke y Picasso. Es tema será ampliado en el capítulo V en relación a la poética de José María Eguren.

¹²⁴ *Op. cit.*, p. 121.

frívola y el ademán provisorio que muchos quieren ver en esta escritura. A pesar de su pretensión de escribir poemas, Juan Croniqueur dejó testimonio de su calidad de escritor en el trabajo de cronista y en la escritura regulada por la velocidad que impone la sala de redacción y por la intermitencia entre el interior y el exterior por el que fluctúa su alma de artista moderno. En ese espacio liminar, tramado entre lo público y lo privado, entre el placer y la risa, es donde el poeta sin libro que fue Juan Croniqueur supo forjar sus mejores páginas.

3. 3. Cartas a Ruth o la dulce obligación de escribir

El 28 de febrero Juan Croniqueur desafía otra vez las reglas del género: en el marco de sus "Cartas a X" incrusta su carta a Ruth, una lectora y admiradora anónima¹²⁵. Una carta de carácter privado dentro de las cartas que Juan Croniqueur publica en periódico fingiendo dirigirse, en tono íntimo y privado, a un amigo. En definitiva, dos cartas, una al lector imaginario que contiene en su interior la respuesta a una desconocida que firma bajo el seudónimo de Ruth y que por los trazos de la letra deja adivinar "un amable y simpático espíritu femenino". Veintisiete de las cartas dirigidas a Ruth¹²⁶ son simultáneas a la publicación de las "Cartas a X" y merecen ser leídas en concomitancia porque ponen en escena uno de los aspectos más destacados, según la crítica, del género epistolar: la relación entre lo público y lo privado. La escritura de las "Cartas a X" por momentos se roza con la de las cartas a Ruth, parecen someterse al mismo régimen de obligatoriedad haciendo referencias al ritmo, a los espacios y a las condiciones de producción de Juan Croniqueur, sus

¹²⁵ *Op. cit.*, p. 76.

¹²⁶ El epistolario, publicado y presentado por Alberto Tauro en *Anuario Mariateguiano*, (Vol. 1, No. 1, Lima, 1989, pp. 37-72) consta de 32 cartas: veintisiete están fechadas en Lima en 1916 y firmadas por Juan y el resto, una a bordo del "Atenas" el 18 de octubre en viaje a Nueva York y cuatro en 1920 desde Italia, están firmadas por José Carlos.

tensiones, sus deseos, su relación con las muchachas de Lima, que alcanzan una singular representación en la persona de Ruth. Algo dice Juan Croniqueur sobre ese cruzamiento de espacios y de escrituras en su carta del 11 de agosto:

No te podrás quejar. Te he escrito muy largo. En mi vida no hay casi precedente de una carta mía extensa, a menos que se trate de las dirigidas a mi amigo X, que llenan al mismo tiempo mi obligación de escribir un artículo¹²⁷.

Ruth ha escrito dos cartas, una al Conde, otra a Juan Croniqueur, esperando establecer, enmascarada en el furtivo ardid de la lectora anónima, alguna relación con autores que por 1916 ya gozaban de un extendido reconocimiento público. La respuesta del escritor, aparecida en *La Prensa* es la primer carta de un epistolario que fue dado a conocer al cabo de sesenta años por Bertha Molina, hija del poeta y periodista Modesto Molina.

Las cartas a X y las cartas a Ruth, más allá de la disparidad en las fecha de la publicación, nos enfrentan, además, a preguntas más generales y de orden epistemológico sobre qué es una obra y qué es un autor. Examinando el conjunto de las obras completas de Mariátegui interesa preguntar, por ejemplo, ¿qué lugar debe otorgarse a las cartas que escribe para Bertha Molina?. Pero yendo más allá de esas cartas, es también el momento en que reflexionemos sobre el modo de evaluar y analizar textos que fueron agrupados bajo un nombre propio cuando en su momento habían sido publicados bajo otro nombre, ¿pertenecen a un mismo campo discursivo o forman parte de una red que se constituye a partir de su propia dispersión?¹²⁸.

¹²⁷ *Op. cit.*, p. 67.

¹²⁸ El caso Mariátegui lleva a desechar el análisis del origen y continuidad de un pensamiento y reclama que optemos por una lectura que opere desde las distintas instancias discursivas en su irrupción como acontecimiento. En cuanto a los problemas que suscita la noción de obra, Michel Foucault advierte que la unidad de *opus*, lejos de darse inmediatamente, está constituida por una operación interpretativa: “En todo caso la denotación de un texto por el nombre Mallarmé no es sin duda el mismo tipo si se trata de los temas ingleses, de las traducciones de Edgar Poe, de

Un nombre de autor –nos advierte Foucault- no denota de la misma manera cuando un texto es publicado bajo su propio nombre que otro que ha sido presentado bajo un seudónimo u otro que se encontró después de su muerte. Entonces, ¿forman parte del mismo epistolario las últimas cinco cartas firmadas por José Carlos? ¿pueden leerse en relación de contigüidad con las firmadas por Juan? ¿el cambio de firma debe leerse como el levantamiento de la máscara que devela finalmente una primera identidad?

Descartada la existencia de una identidad previa que indique un origen o la idea de un germen que evoluciona hacia su madurez; rechazado, también, el análisis contrastivo entre la negatividad de una etapa decadente y su reversión por la asunción del marxismo, nos encontramos ante la inquietud y extrañeza que produce advertir el cambio de firma. Sin mediar explicación, el que decía ser Juan se vuelve José Carlos. En principio, y como una vía posible de interpretación, deberíamos considerar la posibilidad de hallarnos frente al caso especial de una escritura bicéfala y de una obra que porta dos nombres de autor. Es decir, enfrentarnos a la constitución de un *opus* con una estructura de remisión doble y heterogénea en la que cada texto pueda ser interrogado desde esta duplicidad productiva y desde su condición de puro acontecimiento.

Esta situación también nos permite recuperar la pregunta por el autor –o mejor- por el nombre de autor y las dificultades que la cuestión acarrea. ¿Qué se dice cuando se dice José Carlos Mariátegui? No se trata sólo de un nombre propio sino de una serie de textos que determinan una posición en un campo

poemas o de respuestas a encuestas; asimismo, no es una misma relación la que existe entre el nombre de Nietzsche y las autobiografías de juventud, las disertaciones docentes, los artículos filológicos, *Zaratustra*, *Ecce homo*, las cartas, las últimas tarjetas postales firmadas por Dionisio o Kaiser Nietzsche, los innumerables cuadernos que acumulan cuentas del lavadero y proyectos de aforismos. Cf. Michel Foucault: "Contestación al Círculo de Epistemología" en *El discurso del poder*, presentación y selección de Oscar Terán, Buenos Aires, Folios, 1983, p. 95.

discursivo. En este sentido, la importancia de esta separación no es menor porque bajo el nombre de Mariátegui ha sido instaurada una diferencia en el léxico de la izquierda peruana y latinoamericana. Y esa diferencia se ha denominado mariateguismo. De ahí que José Carlos Mariátegui no sea sólo el autor de una serie de textos que se agrupan en una obra sino que es algo más: es un campo de consensos y de desacuerdos, es un proyecto político, es la posibilidad de definir una identidad, es –también– una aventura inconclusa¹²⁹. Si tenemos en cuenta las derivaciones del nombre será posible comprender la dificultad y las desviaciones que surgen a la hora de leer los textos firmados por Juan Croniqueur. Abordado desde el mariateguismo, José Carlos Mariátegui se aleja y se diferencia ostensiblemente de Juan Croniqueur. Esto es así porque, mientras Juan Croniqueur es el autor de una serie de poemas, cuentos y crónicas, José Carlos Mariátegui además de ser el autor de una serie de textos, es un “fundador de discursividad”, es un nombre de autor que abre un espacio a algo diferente de él mismo¹³⁰.

Una vez efectuado este deslinde imprescindible, podemos abordar el estudio del epistolario a Ruth a fin de analizar las alternativas que surgen en el cambio de firma sin involucrarnos en las interpretaciones que ven en este hecho

¹²⁹ Para una referencia histórica del mariateguismo: Alberto Flores Galindo: “El mariateguismo: aventura inconclusa” en *La agonía de Mariátegui...*, id., pp. 147- 157.

¹³⁰ La noción de “fundadores de discursividad” proviene de Michel Foucault quien, al respecto, dice lo siguiente: “En el curso del siglo XIX en Europa, se ha visto aparecer unos tipos de autor bastante singulares y que no deberían confundirse ni con los “grandes” autores literarios, ni con los autores de textos religiosos canónicos, ni con los fundadores de ciencias. Les llamaremos, de un modo un poco arbitrario, “fundadores de discursividad”. Estos autores tienen esta particularidad de que no son solamente autores de sus obras, de sus libros. Han producidos algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos. En este sentido, son bastante diferentes, por ejemplo, de un autor de novelas, que en el fondo nunca es más que el autor de su propio texto. Freud no es simplemente el autor de la *Traumdeutung* o de *El chiste y su relación con lo inconsciente*; Marx no es simplemente el autor de *El capital*: establecieron una posibilidad indefinida de discursos. Cf. Michel Foucault: “¿Qué es un autor?” en *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Piados, 1999, p. 144.

la “revelación de un destino” o el inicio de “un camino propio”. Nuestro vector de lectura está guiado por las insistencias de ciertas complicaciones que rodean el acto de escribir: la imposibilidad de “hacer una obra” y las interferencias a las que se ve sometido el joven periodista remitiéndonos a múltiples escenas de escritura. Luego, indagaremos sobre las particularidades de la relación entre el joven escritor y su lectora adolescente.

El epistolario a Ruth es también el diario de un escritor frustrado. Juan Croniqueur dice, de muchas maneras, que no puede escribir, que escribe por obligación y rodeado del miradas inquisidoras e impertinentes. Resulta ser un escritor constreñido por un ambiente asfixiante, presionado por las exigencias sociales y sometido a la incompreensión de la mayoría. En este marco, es interesante observar que el anuncio de las primeras cartas sobre la inminencia de publicación de un libro de cuentos y otro de versos, al mes se irá desvaneciendo hasta convertirse en nada. Asimismo, el fervor y la unción con que se dirige a Ruth se van enfriando y en la menguante periodicidad de las respuestas podemos advertir el abandono de sus iniciales proyectos de escritura. Hacia el final de las cartas de Lima, Juan Croniqueur confiesa:

Todos los días he sentido la necesidad de escribirte. Y sin embargo. ¿por qué no te he escrito? Mi espíritu está indeciso e incierto desde hace mucho tiempo. Y aunque te recuerda siempre no sabe hacerte ostensible a cada instante su recuerdo¹³¹.

Y en la siguiente:

Yo no sé explicarte por qué he dejado de escribirte¹³².

Ocho meses antes, el entusiasmo por el juego de seducción que le proponía el sugestivo anónimo femenino se traducía en el relato de los

¹³¹ Carta a Ruth, 17-IX-1916.

¹³² Carta a Ruth, 11-X-1916.

proyectos de un escritor joven ante la inminencia de sus realizaciones. Le escribe a su enigmática admiradora desde el Convento de los Descalzos, en la soledad de un retiro espiritual propicio para la escritura de algunos versos y una novela corta. Es importante señalar el hecho de que el primer párrafo de la carta que inicia el epistolario esté dedicado a diferenciar entre la escritura manuscrita y la escritura a máquina, temas que están íntimamente imbricados al deseo de escribir, la imposibilidad de su concreción y los ritmos de escritura¹³³:

Estas son las cuartillas en que escribe a veces Juan Croniqueur. Esta es la letra de Juan Croniqueur. No tengo a mano la Underwood donde tanta ayuda encontré. Produje en ella mucha prosa. Versos nunca. Son cosas incompatibles. [...] Y he venido también para escribir una novela corta, un cuento que será el primero de los que voy a reunir en un libro. Quiero primero publicar este libro de cuentos, para ratificar mi personalidad como prosista. Mi prosa es más accesible a la inteligencia del público que mis versos. Estos son muchas veces abstrusos, exotéricos, extravagantes. [...] Por ese motivo mi libro de versos no aparecerá antes de seis meses. Me preocupa la cuestión del prólogo. [...] Repito que he venido para escribir una novela corta. Tendrá francos y tibios perfumes de voluptuosidad y de amor. Y por eso he buscado este asilo místico. Es una paradoja. Hoy inquiero la voluptuosidad del misticismo y mañana, tal vez, el misticismo de la voluptuosidad. ¿Gusta usted de las cosas paradojales? Yo las amo mucho¹³⁴.

En los versos que formarán mi libro listo ya y que aparecerá muy pronto, encontrarás todo un hondo y sentido boceto de mi vida, de mis inquietudes y de mis anhelos¹³⁵.

¹³³ La relación de Mariátegui con la máquina de escribir no es un tema menor. Escritura y velocidad le otorgan a sus textos un *tempo* singular y una marca de estilo. Al respecto es significativa la anécdota que recuerda su hijo cuando cuenta que el padre le anunciaba a la madre la entrega de una de sus colaboraciones semanales para *Variedades* y *Mundial* bajo la fórmula “Anita, ponte el sombrero”. El arreglo de la mujer, la elaboración de su peinado que llevaba entre veinte minutos y media hora coincidía con el de la elaboración de la entrega. “Desde la enunciación al poner José Carlos el papel a la máquina de escribir, hasta la rápida relectura de lo mecanografiado y al arreglo de algunas enmiendas manuscritas, ese tiempo era el que le llevaba escribir un artículo”. Cf. Javier Mariátegui, id., p. 34.

¹³⁴ Carta a Ruth, sin fecha, corresponde a febrero de 1916. Es interesante notar que la paradoja entre misticismo y voluptuosidad será destacada al año siguiente por el comentario que Medardo Ángel Silva en su comentario sobre la escritura de Juan Croniqueur mencionado en el punto 3.2.1. del presente capítulo.

¹³⁵ Carta a Ruth, 16-IV-1916.

En la segunda carta, escrita en su Underwood, comienza a escribirle desde la sala de redacción, inmerso en el trajín y la velocidad del diario, expuesto al público, asechado por curiosos e impertinentes colegas y amigos:

Post Data: no quería escribirle a máquina. Pero Juan Croniqueur es solemne flojo. Perdónelo usted en gracia a la post-data¹³⁶.

El primero de mayo, excepcionalmente, le escribe desde su casa y, por lo tanto se ve obligado a prescindir de su Underwood. Se queja del esfuerzo que le demanda la escritura a mano, le advierte que no sabe escribir sin la máquina, pierde velocidad y soltura, pide perdón por no poder darle continuidad a la carta. La paradoja crucial a la que está sometido Juan Croniqueur se vincula con lo contingente, el ámbito y las circunstancias de las que parece depender su escritura. Fuera de la redacción, ya sea en el retiro del convento o en la soledad de su casa, debe prescindir de su Underwood, hecho que atenta contra la posibilidad de escribir. En la redacción cuenta con su Underwood, pero queda sometido a las interrupciones propias del ambiente, no puede lograr la concentración que exige la realización de una obra o la privacidad necesaria para mantener una correspondencia íntima. Veamos:

Quise contestar ayer mismo tu carta amabilísima pero me faltó en todo instante tranquilidad para hacerlo. En esta imprenta me asediaron los amigos y yo no quise exponer nuestra correspondencia sagrada a su curiosidad o indiscreción¹³⁷.

Seguiría escribiéndote pero temo cansarte y temo también que alguien interrumpa la soledad de mi oficina. No hay nadie en ella ahora. Está sólo tu recuerdo¹³⁸.

Concluyo. Han interrumpido en la imprenta gentes bulliciosas que me llaman y me instan. Me interrogan, asomándose a mi oficina: "¡Apúrate! ¿Qué escribes? ¿Un artículo? ¡Déjalo para mañana!" . Son impertinentes y son odiosas¹³⁹.

¹³⁶ Carta a Ruth, 4-III-1916

¹³⁷ Carta a Ruth, 16-IV-1916.

¹³⁸ Carta a Ruth, 29-IV-1916.

¹³⁹ Carta a Ruth, 7-V-1916.

Quisiera escribirte muy largo, pero me interrumpen para que vaya al teatro. ¡Qué fastidio! Mañana o pasado te escribiré. Interrumpo esta carta contra mi voluntad. Perdón¹⁴⁰.

Perdón, Ruth. Hasta hoy no me ha sido posible cumplir con mi ofrecimiento de escribirte. Tú sabrás disculparme. Es siempre la intranquilidad de esta vida de escritor de periódico la que me sustrae a tan íntimas obligaciones. Está uno a merced de toda la gente que lo asedia y lo llama¹⁴¹.

No me he sentido hasta hoy lo suficientemente solo para escribirte. Ocurre Ruth que yo no escribo nunca en mi casa. Nunca casi. Y en la imprenta o en el Jockey Club me rodean y a veces por completo muchas miradas y muchas voces. Hay ocasiones en que apenas salgo de mi casa, me encuentro con alguien que me acompaña y no me deja. Si me deja, lo reemplaza otro u otros¹⁴².

En abril, a los pocos días de haber iniciado la correspondencia, el ritual del artista entregado a la concreción de su obra se desvanece. “Juan Croniqueur – sentencia- es solemne flojo”. En contrapartida emerge la figura de literato frustrado por su pereza y aburrimiento, imponente para vencer la pesadumbre que le impide desarrollar su talento y sus máximas sensibilidades. Transcribo sólo algunos de los párrafos en donde reitera esta dificultad:

¡Oh si yo tuviera por lo menos voluntad! ¡Si no fuera un abúlico! Tendría por lo menos la satisfacción de hacer obra y vivir fecundamente. Pero no sé qué orgullo de artista me hace repudiar el trabajo y no tengo voluntad para vencerlo. Si Ruth tuviera voluntad podría prestármela¹⁴³.

Y a una infancia fugaz, siguió una adolescencia prematura, una adolescencia que a los quince años o antes me puso, por inquietud vehemente de mi espíritu dentro de la vida de casi todos los escritores y periodistas de entonces. Desde entonces hice dentro de este diario, incansable labor periodística, esa labor infecunda y anónima que resta energías y que el público ignora. Pero sólo la hice mientras guardé algunos entusiasmos y alenté algunas aspiraciones. Después vino el cansancio, la pereza, el dulce deseo de no hacer nada, de manifestar sólo de raro en raro esta obligada actividad de un artículo¹⁴⁴.

Soy muy ocioso. Querrás creer que aún no se comienza a trabajar mi libro de versos porque yo no he arreglado una cuestión de papel, formato, volumen y otros detalles?¹⁴⁵

¹⁴⁰ Carta a Ruth, 14-V-1916.

¹⁴¹ Carta a Ruth, 19-V-1916.

¹⁴² Carta a Ruth, 1-VI-1916.

¹⁴³ Carta a Ruth, 2-IV-1916.

¹⁴⁴ Carta a Ruth, 11-IV-1916.

¹⁴⁵ Carta a Ruth, 1-V-1916.

Me prometo entonces publicar después de mi libro de versos, inmediatamente, un libro de cuentos que tengo casi listo y cerrar el año con un libro de artículos cuidadosamente seleccionados entre los innumerables que he publicado. Pero, viene después el desfallecimiento, el olvido y la eterna frase de: "Mañana lo haré. ¡Hoy es tan grata esta ociosidad!"¹⁴⁶

Al tiempo que aumentan sus quejas por la impotencia de escribir, la pesadumbre por estar sometido al ejercicio de la escritura obligatoria se desvanece el interés por contestar las cartas de Ruth. Podemos imaginar los reclamos de Ruth por los frecuentes pedidos de disculpas de Juan. Enfriamiento de una relación, pereza para contestar y desmoronamiento del entusiasmo: de los "dulce amiga", "amiga adorable" pasa a nombrarla Ruth a secas culminando por anular el vocativo. Sumido y paralizado por la contradicción que se juega entre voluntad y pereza, el escritor que escribe por obligación termina sometiendo su correspondencia íntima al mismo régimen. Aunque la suaviza llamándola "dulce obligación" u "obligaciones íntimas", no deja de evidenciar la imposición a la que somete la relación: toda la escritura de Juan Croniqueur termina teñida por alguna de las formas de la obligación. Falta de voluntad para la escritura pero, al mismo tiempo, postergación de un encuentro. La propuesta de un encuentro, hecha por Ruth, fue aplazada por varios motivos hasta su evaporación. El motivo, tal vez, esté contenido en la ambigüedad de la siguiente expresión:

Porque sé que cuando conversemos va a ser tanto lo que tengamos que decirnos que no nos vamos a decir nada¹⁴⁷.

La frase encierra una de las claves interpretativas de esta relación: ¿qué podían decirse el cronista del diario y la señorita lectora? Todo lo que tenían que decirse está dicho en las cartas. Parece no haber más que eso. Puro ritual de

¹⁴⁶ Carta a Ruth, 7-V-1916.

¹⁴⁷ Carta a Ruth, 11-VIII-1916.

cortesía, chismografía del ambiente literario, noticias sobre la vida de un escritor en ciernes, breves comentarios sobre las actividades del Conde, en definitiva, las reglas del ceremonial limeño que residía en el juego de las miradas furtivas, en la emoción de un roce callejero, en la tensión que impone sostener un secreto y alimentar la intriga. En estos movimientos está contenido el erotismo fugaz de la relación entre el escritor y su lectora. Pero ¿qué fue Ruth para Juan Croniqueur? La pregunta es contestada por José Carlos en su carta a bordo del “Atenas” en octubre de 1919:

Me despido en ti de todas las muchachas de Lima que alguna vez se han emocionado leyendo algo mío. Seguramente tú eres la más sentimental, soñadora y tierna de todas¹⁴⁸.

Ruth asumió la representación del “anónimo femenino”, es decir, de aquellas “devotas pecadoras” con las que fantaseaba en sus crónicas religiosas. Hábil lectora que gracias a la ayuda de su padre acumuló una apreciable información sobre la literatura peruana de su tiempo, Bertha Molina emerge de esa multitud de paseantes y peregrinas que tanto atraen la mirada del cronista. Ella desconcierta al cronista presentándose, desafiante y provocadora, bajo la forma de un “amable y simpático espíritu femenino”. Bertha le demostró que algunas de “las niñas cristianas” que hablaban francés y leían a Paul Bourget en la Lima de 1916 estaban dispuestas a ir más allá de las constreñidas normativas que imponía la sociedad burguesa¹⁴⁹. Bertha escribía cuentos y reseñas literarias para la revista *Lulú*, poseía conocimientos literarios además de un sugestivo ingenio creador, sabía manejar dúctilmente los tiempos de la seducción y, además, era una mujer hermosa. Su desafío es complejo y sorprendente.

¹⁴⁸ Es interesante observar la variación de tonos de quien escribe, a bordo del “Atenas” y que sin mediar explicación, firma “José Carlos” hallándose bien lejos de Lima navegando en el “Caribbean Sea”.

¹⁴⁹ Probablemente, en la elección de seudónimo, haya pesado el relato bíblico, es decir, el furtivo y enmascarado modo en que Ruth se acuesta junto al lugar donde duerme su protector.

Sesenta años después hizo su relato de la historia frente a un grabador. Alberto

Tauro escribe su versión:

Fue durante la tarde soleada de un domingo, en el curso de aquel recordado mes de febrero de 1916. Desde su ventana contemplaba el fluir de los viandantes hacia la plaza de toros, pues habitaba una casa ubicada al mediar la primera cuadra del jirón Libertad, que era una de las vías preferidas por los concurrentes al coso de Acho: y de pronto indicóle su padre que fijara la atención en un grupo que había doblado la esquina del jirón Trujillo y avanzaba por la vereda situada frente a la casa. Con Luis Fernán Cisneros y Abraham Valdelomar, tenía allí a José Carlos Mariátegui, el versátil y pulcro autor de los cuentos, las poesías y las crónicas que ella admiraba con juvenil entusiasmo. Pero apenas si pudo distinguir la silueta y su andar inseguro, pues el sombrero alón celaba su rostro, y emocionadamente lo siguió con la mirada hasta que el grupo se perdió en la distancia. [...] Al terminar la corrida, volvió a poblarse la calle con el desfile de gentes animadas y verbosas, que comentaban las suertes habilidosas de los diestros. Y de pronto divisó Bertha Molina a José Carlos Mariátegui y sus amigos que esta vez se aproximaban por la vereda de su casa: salió apresuradamente a la puerta, para esperar su paso y contemplarlo tan directa y fijamente como fuera preciso para hacerse notar; y aunque él le dirigió sólo una mirada ligera e indiferente, hallóla tan profunda y tierna, tan sugestiva y atrayente como la vida interior que afloraba en sus escritos. Pero bastó aquella mirada para que la admiración literaria excitara las fantasías de la joven sentimental y soñadora. Y renovando su recuerdo, aun entre sueños, decidió escribirle: porque sintióse enamorada y quiso trabar una relación que descubriera las esencias y los alientos de su vocación espiritual¹⁵⁰.

Ruth se acercaba a los 16 años, Juan Croniqueur tenía 21. El relato de Ruth repone las formas posibles y permitidas en la relación de una "damita" y un joven: encuentros casuales, cruce de miradas bajo la supervisión de un padre, una hermana o un mayor. Las descripciones que Juan Croniqueur hace de la sociabilidad de la "gente decente" de Lima, se ve confirmada en el epistolario. Lamentablemente sólo podemos saber algo de las cartas de Ruth por las referencias que hace Juan. Podemos advertir que Ruth siempre da un paso más, ella abre el juego con las cartas, le pide que la salude en público, ella propone un encuentro, se queja por las desatenciones del cronista. Mas allá de las fórmulas

¹⁵⁰ *Op. cit.*, pp. 40-41. El testimonio de Bertha Molina fue comunicado a Juan García Baca y grabado en un cassette.

de la obligada cortesía, las cartas de Juan Croniqueur traducen las alternativas de un erotismo que las lleva a formar parte “del campo de la dramaturgia más deseante, el de la literatura”¹⁵¹.

Las cartas se vuelven una escritura de goce, ellas alimentan el secreto, allí reside su goce. Ellas son amorosas porque son “secretas, escritas a hurtadillas, signadas por la amenaza y el acecho, el sobresalto”¹⁵² de ser sorprendidos. Establecen una relación en donde no hay nada que decir, sólo estar atentos a la provocación y a la espera, una relación asentada en una escritura que se vuelve pura gestualidad:

Ayer te vi, cuando tenía ya perdida la esperanza de que pasaras. Hoy también te he visto. En el libro, que nunca se escribirá de mis sensaciones íntimas, yo diré que estos días han tenido dos instantes luminosos para mí¹⁵³.

Ahora mis dedos vuelan nerviosamente sobre las teclas, reflejando una honda inquietud de mi espíritu ante el final doloroso de tu carta. [...] Y créeme que te escribo con el alma en los labios trémulos que dictan a las manos, trémulas también, esta respuesta¹⁵⁴.

Adiós Ruth. Al quitar de la máquina esta cuartilla la besaré con unción. Devotamente¹⁵⁵.

Nuestra amistad rara, secreta y desinteresada es, como tú dices, una amistad única. Es y será una amistad única en nuestras vidas y en el mundo¹⁵⁶.

Ahora bien, podríamos preguntarnos qué ocurrió entre el 21 de noviembre de 1916, fecha de la última carta de Juan Croniqueur y el 18 de octubre de 1919, cuando José Carlos Mariátegui decide reiniciar la correspondencia. En el barco que lo lleva a Europa, probablemente se hayan agolpado los recuerdos del pasado. En el lapso de tres años que media entre las cartas de Juan Croniqueur y las de José Carlos Mariátegui tuvieron lugar una serie de acontecimientos que

¹⁵¹ Nicolás Rosa, id., p. 95.

¹⁵² Susana Zanetti: “Las cartas secretas” en *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, p. 90.

¹⁵³ Carta a Ruth, 16-IV-1916.

¹⁵⁴ Carta a Ruth, 10-IV-1916.

¹⁵⁵ Carta a Ruth, 7-V-1916.

¹⁵⁶ Carta a Ruth, 6-III-1920.

han sido reconstruidos meticulosamente por Guillermo Rouillón gracias al testimonio de infinidad de testigos y documentos de la época. Las experiencias vividas en esos años imprimieron nuevos rumbos a su itinerario: el baile de Norka Rouskaya en el cementerio de Lima¹⁵⁷, los dos números de *Nuestra Época* y su enfrentamiento con el ejército¹⁵⁸, el despertar del interés por las ideas socialistas¹⁵⁹, la experiencia del periodismo de *La razón*¹⁶⁰. Sobre las conflictivas circunstancias que tuvo que atravesar hace referencia José Carlos en su primer a carta a Ruth desde Roma:

Me han agredido tanto que he tenido que vivir siempre en son de combate. Se ha aprovechado los menores pretextos para soliviantar contra mí la ciudad. He salido de una acechanza para caer en otra. Escándalo tras escándalo. Escándalo de Norka Rouskaya, escándalo de los militares, etc., etc. Cierto que yo no he sido prudente jamás. Pero es que no he podido, no puedo, ni podré serlo. Un hombre todo sinceridad no puede ser prudente. No puede ocultar su abominación de la estupidez, ni su pasión por la belleza, la verdad y el talento¹⁶¹.

Pero hay circunstancias que calla y que son parte de la historia que explica la muerte de Juan Croniqueur y el nacimiento de José Carlos Mariátegui. Durante esos tres años de silencio, seguramente Ruth también dejó de verlo. Por ese tiempo Juan Croniqueur eligió desertar del teatro Colón y de las tandas vermouth, ausentarse de los "five o'clock tea" del Palais Concert y de las

¹⁵⁷ Juan Croniqueur y César Falcón idearon organizar el domingo 4 de noviembre de 1917 una expedición nocturna al cementerio para que la bailarina Norka Rouskaya, envuelta en un velo blanco, danzara la "Marcha Fúnebre" de Chopin frente a un selecto y exclusivo público. El acto fue interrumpido por el Prefecto y la policía quienes procedieron a encarcelar a todos los asistentes junto con la bailarina y sus músicos. El hecho generó un escándalo de proporciones.

¹⁵⁸ En el primer número de la revista de Mariátegui publica el artículo "El deber del Ejército y el deber del Estado" manifestando una posición anti-armamentista que provocó una violenta reacción de oficiales del Ejército. En el primer número de *Nuestra Época*, aparece también una nota sin título en la que se anuncia la renuncia al seudónimo de Juan Croniqueur por parte de José Carlos Mariátegui.

¹⁵⁹ Las primeras lecturas socialistas las realiza bajo la guía del Dr. Víctor M. Maúrtua (1867-1937), abogado, periodista, político, diplomático, profesor universitario y orador.

¹⁶⁰ Periódico de combate que funda junto a César Falcón, aparece entre mayo y agosto de 1919 y adherirá a las grandes luchas obreras y estudiantiles acaecidas ese mismo año.

¹⁶¹ Carta a Ruth, 6-III-1920.

reuniones en el Jockey Club. El atildado Juan Croniqueur decidió incursionar por otras escenografías urbanas.

Durante esos tres años Juan Croniqueur inició un viaje por el territorio urbano del que no retornó jamás. Se perdió en los barrios, en la "aglomeración democrática y tierna" de los suburbios¹⁶², entre los hombres rudos y groseros, borrachos y astrosos que infligían serios daños en su obligatorio jacquet¹⁶³. Cambió la sociabilidad burguesa de las muchachas del Palais por las "limeñas de medio pelo, donairosas y pizpiretas, vendedoras de chicha y picantes, mozos de rompe y rasga dispuestos siempre a entonar al son de la guitarra los mejores aires nacionales, zapateros de viejo que a la vez hacen de porteros de casas de vecindad y saben de corrido y milagros de toda la gente de barrio"¹⁶⁴.

Debió mediar, también, otra historia de amor. La historia secreta y perdida con la hija de un obrero. Victoria Ferrer seguramente figuró la contra-cara de las niñas católicas que desvelaron a Juan Croniqueur¹⁶⁵. Ni frívola ni culta, sólo callada y fiel, acompañó la suerte del periodista cuando decidió atravesar los muros imaginarios que rodeaban la ciudadela de la gente decente hacia los márgenes en donde habitaba el misterio de un horizonte utópico.

¹⁶² "Por los suburbios" en *Escritos juveniles...*, vol. 2., p. 78.

¹⁶³ "Sicología del Jacquet" en *Escritos juveniles...*, vol. 2, pp. 96-97.

¹⁶⁴ "La gente del barrio" en *Escritos juveniles...*, vol. 3., p. 174.

¹⁶⁵ Mariátegui, junto a César Falcón, inició su contacto con la clase obrera en 1919 y frecuentó reuniones en las propias casas de los trabajadores distribuidas en los barrios pobres. Relata Guillermo Rouillón sobre su relación con Victoria: "Lo importante (en descargo de la actitud de José Carlos) no era el matrimonio, sino el amor. Descartaba éste por principio los cánones de la respetabilidad burguesa, amparada en los convencionalismos. La compañera preferida era Victoria Ferrer, hija del obrero gráfico Juan Ferrer. [...]La hermana mayor de aquélla, Beatriz, de 24 años de edad, se unirá –en igual forma y sin ceremonia alguna- a César Falcón". Rouillón también relata, gracias al testimonio de Nina Flores, las circunstancias que rodearon la noticia del inminente nacimiento de su hija durante su estancia en Nueva York: "Si por una parte lo acosa la depresión por la muerte de Valdelomar, por la otra, lo sacude la alegría de convertirse en padre. Tal es su reacción, que salió como pudo a la calle, frenético de ilusión y errabundo cruzó las largas y transitadas aceras de Nueva York". Cf. Guillermo Rouillón, *op. cit.*, pp. 214 y 326.

4. Literatura y revolución

Entendemos la figura de escritor decadente que articula Juan Croniqueur como una forma de posicionarse dentro del emergente campo literario de su tiempo para elaborar una subjetividad diferencial. En este sentido, Juan Croniqueur no es el antecedente de José Carlos Mariátegui, sino que es el nombre bajo el cual se agrupan una serie de textos de un pasado que se resignifican en el marco de sus circunstancias de enunciación. Encontramos, en esos textos juveniles un plus de significación que destellan como las huellas proteicas del intelectual.

Si la vanguardia vendrá a diluir, volatilizar, evaporar la figura de poeta experimentando con las disonancias de la categoría de persona e introduciendo la desconfianza en el sistema pronominal¹⁶⁶, José Carlos Mariátegui adviene como el otro de Juan Croniqueur. Presenta el quiebre de una figura de artista que podía confesar su intimidad sin fisuras. Sin lugar a dudas, Juan Croniqueur se proyecta en la lucidez de la crítica literaria que practica José Carlos Mariátegui. Sin Juan Croniqueur, Mariátegui no habría podido reconocer en Eguren al fundador de la poesía moderna peruana. Tampoco habría podido realizar la recepción sin reservas de la vanguardia europea y latinoamericana. Seguramente que detrás de su devoción por el surrealismo está Juan Croniqueur. Más aun, nos aventuramos a sospechar que la peculiaridad del pensamiento mariateguiano, su lucha contra el dogmatismo marxista, sólo fue posible por la mirada rebelde del decadente que sobrevivió en el alma del revolucionario. Un discípulo suyo, José María Arguedas, muchos años después de su muerte, dio en la clave de la singular lección mariateguiana:

¹⁶⁶ Cf. Mignolo, Walter. "La figura del poeta en la lírica de Vanguardia" en *Revista Iberoamericana* nro. 118-119, pp. 131-148.

Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría socialista no sólo dio un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de energía, le dio un destino y lo cargó aún más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo. ¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico¹⁶⁷.

Se trata de volver a Mariátegui, no para confirmar una "verdad" en la palabra del maestro, sino para atisbar, en el singular ritmo de su escritura, las incesantes búsquedas en el itinerario del hombre.

¹⁶⁷ José María Aguedas: "No soy un aculturado" Palabras en el acto de entrega del Premio Inca Garcilaso de la Vega [1968] en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Serie Valoración Múltiple de Casa de las Américas, 1976, p. 432.

Capítulo IV

El dandismo de Abraham Valdelomar

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*, 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 vuelve 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, es decir, el primero que se propuso vivir de lo que escribía y de las conferencias que dictaba, además de adquirir conciencia plena de la necesidad de la conformación de un público lector.

Mis compañeros de hoy en la literatura y, sobre todo, mis sucesores de mañana, no acabarán nunca de agradecerme el servicio que les he prestado ni podrán medir bien mi sacrificio. Antes de mí jamás se ocupó el público con mayor vehemencia, ni se discutió tanto ni se atacó y defendió tanto a escritor alguno. Así los escritores carecían del estímulo que procura la popularidad y cuando editaban un libro *–rara avis–* nadie se tomaba la molestia de comprarlo, de donde el mejor libro resultaba ineficaz y estéril. Yo comprendí a tiempo que un escritor necesita, ante todo, gran popularidad, un

gran público que se interese por él, un mercado que se interese por él, un mercado para sus obras¹.

Vivió en carne propia 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"².

Luis Alberto Sánchez, el crítico que con más esmero se ocupó de la vida y la obra de Abraham Valdelomar³, optó por desdoblarlo. De este modo, primero recorta una mascarada de escritor frívolo, ingenuo, profesor de dandysmo, 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.

¹ "Carta a Máximo Fortis" en Valdelomar, Abraham. *Obras*, Edición y prólogo de Luis Alberto Sánchez. Lima, Ediciones Edubanco, 1988, Tomo II, p. 724.

² "Una hora con un hombre célebre" en *Obras*, id., Tomo II, p. 418.

³ Luis Alberto Sánchez. *Valdelomar o la belle époque*. Lima, Inpropesa, 1987.

Desde esta lógica binaria, Valdelomar, el dandy, 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 típicos (La correspondencia de Abel Rossell)* y *La ciudad muerta. Por qué no me casé con Francinette* que, como vimos en el capítulo anterior, son relatos que reúnen todos los tópicos de la novela modernista: mujeres fatales, vidas de artistas, ambientes de misterio, olores evanescentes, cuerpos moribundos. Si nos atuviéramos a la dicotomía desde la que lo leyó Sánchez, Valdelomar, el poseur, escribió, además, una gran cantidad de poemas exotistas y decadentes y crónicas sociales mundanas y satíricas. Mientras que 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 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, según la crítica que opera con la dualidad entre el adentro y el afuera, lo reconciliaría con la nacionalidad, es el fabuloso emprendimiento de las giras artísticas. Ellas 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 mismo Valdelomar- acentuó su valoración como escritor nacional.

La crítica literaria, preocupada por disminuir o borrar el costado revulsivo de su dandismo, juzga a este aspecto de su obra como artificiosa, insustancial y de

evasión. Concluir que Valdelomar no es un decadente frívolo sino que juega a serlo, permitió operar una suerte de alivio cultural⁴. Nuestro análisis intentará desarticular la tesis dualista que opera la reducción de la obra de Abraham Valdelomar en polaridades antagónicas, para poder recuperar la perspectiva abierta por José Carlos Mariátegui, es decir, estudiarlo en su nomadismo. Nos interesa trabajar 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

Como hemos señalado en el capítulo III, 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 arte

⁴ Una vez más, esta vez ante el “caso” Valdelomar, podemos repetir con Sylvia Molloy que la pose decadentista despierta escasa simpatía. “La pose finisecular, si bien no remite directamente al homosexual, si remite a un histrionismo, a un derroche y a un amaneramiento signado por la no masculinidad o un masculino problematizado. En Hispanoamérica, para conjurar su carga transgresiva, homoerótica, se la suele reducir a caricatura o neutralizarla en su potencial ideológico, viéndola como mera imitación”. Cf. Sylvia Molloy, “La política de la pose” en *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Josefina Ludmer (comp.). Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994, pp. 128-138.

de la pose, se constituya como un acto de rebeldía inédito en el marco de la literatura del Perú⁵.

Como aprendiz de dandy, 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” 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, despliega una fervorosa actividad política como agitador y militante del populismo billinghurstiano que promovió la democratización de la sociedad a partir de 1912.

Al mismo tiempo que publicaba *La ciudad de los tísicos*. (*La correspondencia de Abel Rosell*) y *La ciudad muerta*. *Por qué no me casé con Francinette*, sus novelas exotistas que, como hemos visto, son el registro exhaustivo de las minucias del género, Valdelomar -que parecía tener ojos sólo para el arte- decide arrojarse 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

⁵ El dandismo de Valdelomar es asimilable a lo que Hans Hinterhäuser caracteriza como “dandysmo clásico” y cuyos representantes más acabados son Baudelaire y Barbey d’Aurevilly. Cf. Hans

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 nueve 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 nulidades⁶.

Valdelomar deberá elegir entre la Universidad y la política para disputar un espacio dentro de los mecanismos consagradorios. La carrera universitaria fue particularmente esquivada para Valdelomar⁷ y mantuvo durante toda su vida una suerte de atracción y 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 autoproclama -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 a la del político latinoamericano se aproxima al del héroe de novela romántica:

Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, id.

⁶ *Op. cit.*, Tomo II, p. 620, el subrayado es mío.

⁷ 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

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 [...]⁸.

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 "las grandes multitudes". 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 las multitudes entran a formar parte como referencia en sus relatos, la crítica vislumbra al verdadero Valdelomar, el que se ocultaba 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 de los muertos" e ingresa al más reconocible de la "aldea encantada"⁹. De este modo, Valdelomar es habilitado -o se habilita- como escritor nacional cuando sus textos adoptan la referencia de lo local, en especial, lo rural. 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 vienen a dar con el matiz necesario para operar la tranquilizadora homogeneización de las diferencias culturales y hace posible pensar al público limeño que, detrás de la máscara de dandy trasgresor habitaba un escritor

califican con 03. Valdelomar acuñó el adjetivo de universitario como sinónimo de atrasado y estúpido. Cf. Luis Alberto Sánchez, *op. cit.*, p. 46-47.

⁸ *Op. cit.*, Tomo II, p. 623.

⁹ "La aldea encantada" era el título bajo el cual Valdelomar pensaba publicar su primer libro de cuentos de Pisco. Cf. "Correspondencia", en *Obras*, id., II, 678.

provinciano, autor de cuentos sencillos y de leyendas nativas. En fin, la verdad de lo propio terminaba por imponerse sobre el artificio europeizante¹⁰.

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 en que el pueblo se configura 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 la multitud emerge como un conjunto de cuerpos amorfos y deformes y de ojos amenazantes que miran directo, de frente. A esa masa incontrolable el artista deberá hablarles, apelando al poder de la palabra capaz de subyugar y adormecer, cautivar y cultivar:

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 contarte a la ligera un bello cuadro trágico, doloroso,

¹⁰ En el prólogo a la primer edición en 1918 Alberto Ulloa Sotomayor plantea claramente la dualidad que representaba la personalidad de Valdelomar para el público limeño: “Regresó al Perú Valdelomar y se dedicó de lleno a la literatura; pero se dedicó en una doble forma: la pura y la malsana. Su talento, su temperamento, la flexibilidad elegante de su pluma, la variedad de su repertorio metafórico, la tendencia original de su proceso literario; fue la forma pura de su obra. Su ansia de fama, el desesperado empeño por imponerse en un medio en que todo vuelo se abate por falta de aire, el afán morboso de extravagancia, las necesidades del pan nuestro, dieron vida a la forma malsana de la obra y de la expresión toda de la personalidad de Valdelomar, a su pose que no toleran los burgueses, a su insolencia escrita, representada y hablada, que irrita a todas las gentes; a su egotismo que es responsable del daño de tanto descarriado de los buenos comienzos, a su audaz empeño de dominación intelectual que tanto rechazan los hombres, a la tragedia de su convivencia con los mercaderes, en la cual ha logrado, a Dios gracias, librar hasta hoy su pluma de la subasta pública”. En *Obras*, id., I, pp. 366-367.

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 famélico, 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 mesas qué destrozar, se fue a cazar soplones. Era una cacería humana [...]¹¹.

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 cruce 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 presente 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 entre el narrador de *La ciudad de los típicos* 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 convencido¹².

Danton, con su cuerpo imponente y desbordado, remite a una de las formas en que suele presentarse el dandy. Semejante al orador, al mimo, al conversador, dice D'Aurevilly, el dandy 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

¹¹ *Op. cit.*, II, p. 624.

oratoria donde el cuerpo y la palabra se aproximan al punto de tomarse una? ¿Qué está primero, el cuerpo o la palabra? El agitador y el dandy deben asumir posiciones similares cuando se trata de seducir, de cautivar a los que miran y no comprenden. En sus respectivas *performances* es posible descubrir una modalidad de individualización. Provocar y atraer la mirada de los otros son caminos que señalan un destino de rebeldía y resistencia¹³. Política y dandysmo 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 la finalidad que persigue con su intervención política:

He pasado de la secretaría del Comité Ejecutivo, cuya labor fue momentánea y transitoria, a la secretaría personal del señor Billingham; 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. De más 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 artísticos¹⁴.

¹² *Op. cit.*, I, p. 309.

¹³ En este punto cabe recordar lo estudiado en el Capítulo I, en especial, sobre las características del dandismo del siglo de la revolución industrial y su reacción contra la unidimensionalidad generada por la metamorfosis del capitalismo. Michel Onfray dice que. "Contra el igualitarismo, esa religión nociva de la igualdad, el dandismo reivindica una subjetividad radical activa en el combate contra todas las consignas del momento: culto del dinero y la propiedad, dogmas burgueses y mitologías familiaristas, economía razonable de los hogares y prensa consumida como único referente intelectual, cultural y todo lo que hace el tono de la época. Baudelaire afirma y pone de manifiesto una feroz independencia de espíritu, una animosidad particular hacia la burguesía, venga de donde venga, derecha o izquierda. Profesa el culto hacia lo inútil y el artificio, el ocio y la gratuidad, donde la mayoría se afana en lo útil, lo rentable, el trabajo, la renta". Cf. Michel Onfray, id., p.187.

¹⁴ *Op. cit.*, II, pp. 627-628

La práctica del dandismo provocador y de la política de agitación se vuelven una salida 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 escapar de Lima y poder realizar la anhelada experiencia europea. Además, Valdelomar viaja a Europa para ejercitar una de sus arte predilectas: la representación. Esta vez lo hará en nombre 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. La curiosidad sudamericana

El viaje a Europa, para Valdelomar, por momentos aparece como una mortificación. Dice sentirse agobiado por la angustia y el padecimiento que le provoca estar tan lejos de los suyos. El poeta, que en su vida limeña se había mostrado devoto de las tierras brumosas de la Galia y del bello azul cielo de Italia, pierde entusiasmo durante su estancia en territorio extranjero. De ello da cuenta su epistolario desde Europa:

Como te decía que Nueva York y París no me gustaban no porque sean feas ciudades, pues son las maravillas del mundo en todo orden, sino porque a medida que me alejaba de Uds. que son para mí todo, me iba invadiendo una tristeza tan grande que ni en Nueva York ni en París podía soportar. Todo el día me la pasaba triste o llorando. La vida de París es muy linda y muy alegre pero para los que quieran divertirse, para mí era una mortificación. Roma, en cambio armoniza más con mi espíritu¹⁵.

¹⁵ --Carta a su madre", Roma, 8-VIII-1913, en *op. cit.*, II, p. 635.

En las grandes ciudades, que se alzan como “prodigios de una civilización colosal”, viene a dar con el espectáculo de una humanidad grotesca:

En París, una noche, una dama, el Destino
y mi sudamericana curiosidad,
lleváronme hacia la maravilla
deslumbrante y sonora de Luna Park
(...)
Vi rostros cadavéricos, exhaustos, huesudas manos,
como una funambulesca danza diabólica pasar,
bocas descoloridas de metálicos dientes
sonriendo entre las luces como en un triste carnaval¹⁶.

¿Por qué la “sudamericana curiosidad” de Valdelomar se alimentó sólo de la decepción y hastío europeo? Lejos del prestigio del museo y de los espectáculos de la alta cultura sobre el cual giraban sus novelas de artista, en Roma, Valdelomar se queda en la calle, contemplando monumentos y fuentes, mercados y plazas como un prototípico turista de baedeker¹⁷. Su preocupación se centra por tomar clases de idiomas, se entusiasma en comprar trajes a la moda y regalos para su familia, tener noticias de Lima, y escribir sus cuentos con “sabor peruano”¹⁸.

No obstante, en la frivolidad europea, precisamente en su centro mismo, en el Luna Park, el peregrino viene a dar con una imagen brutal. El encuentro con una “tribu de salvajes” en exposición le ofrece una superficie en donde poder proyectar, fugaz e imprecisa, una imagen de sí mismo. Lejos de las “pálidas máscaras” de “ojeras profundas” y de “las siluetas felinas de gentil caminar” que encuentra en el refinamiento morboso del Luna Park, el sudamericano distingue en el espectáculo,

¹⁶ “Luna Park”, *op. cit.*, I, p. 25-28

¹⁷ Cf. *Crónicas de Roma* en *op. cit.*, I, pp. 147-200.

¹⁸ Cf. “Carta a Enrique Bustamante y Ballivián”, Viareggio, 28-VIII-1913, en *op. cit.*, II, p. 642.

entre monstruoso y tierno, de los cafres capturados para “cebar” la curiosidad europea, una forma transitoria de identificación:

(...)

En un rincón hay una tribu de salvajes
 en donde ceban su curiosidad
 niños, ancianos, mujeres y soldados
 que oyen el raro platicar
 de aquellos primitivos que en sus cónicas chozas,
 indiferentes y desnudos, vienen y van.

Y pienso: pobres salvajes míos,
 ¿qué cosa hacéis en el Luna Park?
 Estas gentes, hermanitos incautos,
 Después de compraros os venderán
 Y os harán el gran daño
 de quererlos en pago civilizar.
 y vuestros hijos ¡oh hermanitos salvajes!
 danzarán, vestidos de frac,
 con las hijas de esas damas
 que en el salón danzando están.
 ¡Ah pobres cafrecitos ingenuos
 cómo os dejásteis cazar!¹⁹

Los “hermanitos salvajes” del poema “Luna Park” le ofrecen la posibilidad de tomar distancia de la vacuidad europea pero prescindiendo del sentimiento indígena en el que habitualmente se lee la confirmación de una esencia de la nacionalidad. El hallazgo es excepcional: en el bazar parisino del “Luna Park”, el poeta descubre que las formas que asume la “curiosidad europea” difiere de la “curiosidad sudamericana”. En la capital del lujo y de la moda, donde, como dice Walter Benjamin, “se prescribe el ritual según el cual el fetiche que es la mercancía quiere ser venerado”, Valdelomar funda una territorialidad precaria a partir del reconocimiento de las diferencias. La circunstancia permite, al poeta peruano, desplegar una mirada oblicua. Entre África y Europa, entre lo salvaje y lo civilizado, emerge una extrañeza provocada por una suerte de incomodidad cultural: entre

europeos y africanos, el poeta se encuentra atrapado en un juego de espejos que lo conduce al terreno de la incertidumbre. Ante la desnudez de la tribu africana, su frac con el crisantemo en el ojal, acentúa inusitadamente su condición de disfraz. La intemperie de los pobres cautivos, permite el registro del patetismo que también envuelve a las presentaciones del poeta. La conmoción del encuentro señala las funciones de las máscaras y de la figuración en un vértigo en el cual vestimenta y desnudez se confunden.

Europa, que desde Perú había sido imaginada en el ideal y la ensoñación del arte, se vuelve territorio ajeno y hostil. La distancia lo envuelve en un estado de soledad y angustia que se patentiza en las cartas del hijo. Como un niño insatisfecho, el poeta demanda a su madre dulces, relatos, cuidados. El detalle preciso y puntual alimenta una relación pueril:

Mándame chocolate del Cusco y café que aquí es muy malo y carísimo[...] ²⁰.

No dejes de mandarme tu retrato[...] ²¹.

No mandes dulces que se puedan deshacer pues no llegan bien...es mejor mandar cosas secas...Lo que pasa con los limones es que la humedad los pone un poco mohosos. Sería bueno cuando los ponen en la caja cerrarlo herméticamente y soldar la caja. Así la humedad no les hace daño porque el aire no se renueva[...] ²².

En los detalles y nimiedades que irán tramando el vínculo entre el hijo viajero y la madre, los objetos se vuelven solicitudes de un pasado que tiene el regusto de la melancolía. En las cartas de Valdelomar a su madre anidan los relatos de infancia que enviará a vuelta de correo. En el extrañamiento europeo, su escritura apelará al

¹⁹ "Luna Park", *op. cit.*, id.

²⁰ *Op. cit.*, id., II, p. 639.

²¹ *Op. cit.*, id., II, p. 646.

²² *Op. cit.*, id., II, p. 670.

nativismo como una forma de acortar distancias y continuar con la política de sus presentaciones en la ciudad de Lima. Su interlocutora, la “idolatrada mamacita”, deberá reponer las palabras perdidas. Los detalles del paisaje de provincia, los nombres olvidados y las imágenes de la infancia forman parte de la nutrición materna que posibilitará los cuentos de la “aldea encantada”:

Contéstame a vuelta de correo, escribe, estas preguntas que son indispensables...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 que se cayó una noche haciendo una prueba y se mata o se mató²³.

La situación es, al menos, curiosa: el viajero, parco y reticente en la reseña de la novedad europea, pide de manera apremiante, noticias del país de la infancia. De la vida en las grandes ciudades sólo consignará la nota funambulesca que asoma en sus “mujeres cadavéricas” y en sus “hombres exhaustos”. Paradójicamente, en la insatisfacción europea, Valdelomar gesta los relatos de *El caballero Carmelo*²⁴.

²³ Op. cit., id., II, p. 640.

²⁴ Mariátegui, que como hemos visto, durante la bohemia colonidista fue un seguidor infatigable de Valdelomar, se refiere a la experiencia europea de los americanos como pasaje obligado hacia lo propio, a propósito de Waldo Frank: “Como él, yo no me sentí americano sino en Europa. Por los caminos de Europa, encontré el país de América que yo había dejado y en el que había vivido casi extraño y ausente. Europa me reveló hasta qué punto pertenecía yo a un mundo primitivo y caótico: al mismo tiempo me impuso, me esclareció el deber de una tarea americana. [...] Europa, para el americano, -como para un asiático- no es sólo un peligro de desnacionalización y de desarraigamiento: es también la mejor posibilidad de recuperación y descubrimiento del propio mundo y del propio destino. El emigrado no es siempre un posible *deraciné*. Por mucho tiempo, el descubrimiento del mundo nuevo es un viaje para el cual habrá que partir de un puerto del viejo continente. Cf. José Carlos Mariátegui, *El alma matinal*, id. p.192.

2.3. Los ojos de judas

En la introducción a este capítulo dijimos 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”. 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 criollos revelarían que detrás del exhibicionista que jugaba al opiómano y al decadente había otro escritor que se reivindicaba a partir del sencillismo y primitivismo apropiado para la formación de una literatura nacional. 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.²⁵

Nuestro análisis comienza por abandonar los esquemas binarios, “desvíamosnos” del régimen de la verdad que necesariamente impone el rol de auténtico/artificial y adentro/afuera para desechar un concepto de nacionalidad

²⁵ El crítico Luis Loayza, repitiendo la modalidad del desdoblamiento que años antes había iniciado Sánchez, decía en 1974 a propósito de Valdelomar: “De un lado pretende ser un dandy, alejado de todo sentimiento de multitud, de otro un patriota que predica a los niños el amor a la bandera. Pasa con soltura del amoralismo refinado a la religión sencilla de la gente del campo. [...] Al duro ambiente limeño Valdelomar opuso para defenderse una superficie bruñida de dandy; ese dandy escribió buena parte de su obra. Hay otro Valdelomar, el verdadero, el central, uno de nuestros más grandes escritores. Lo descubrimos en las cartas a su madre, en que deponen todas sus defensas; volvemos a encontrarlo en sus mejores páginas, que están siempre dedicadas a su familia, al mundo de su infancia.” Luis Loayza. *El sol de Lima*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp.107-121.

regulado desde términos esencialistas y por una territorialidad diseñada desde la rigidez de las fronteras geográficas. Lejos de los desdoblamientos, nos interesa indagar cómo funcionan las estrategias de representación en los relatos criollistas que reúne *El caballero Carmelo* cuando, practicando una escritura que toma como referencia la aldea natal, 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 ese 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 tónica que procede a registrar las marcas que imprimen las tensiones entre el adentro y el afuera, entre lo familiar y lo extraño tramadas a partir de 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

la relación con los animales y la naturaleza, permiten señalar la emergencia de lo entrañable, de lo íntimo con un tono inédito en la escritura peruana.²⁶

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 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”²⁷ como del rancio aristocratismo de la oligarquía excluyente.

²⁶ El relato de la vida familiar contenido en los cuentos reunidos en *El caballero Carmelo* pueden considerarse como punto de inflexión en la ficcionalización del ámbito propio y nacional en la literatura peruana. Es posible observar cómo estos tópicos trasvasan a la poética vallejana, donde las escenas del hogar retomarán con variaciones en cada uno de sus libros de poemas. En Vallejo, las escenas cotidianas de la familiaridad provinciana se recuperan de diferentes maneras: desde “Las canciones del hogar” de *Los heraldos negros* más próximos a la evocación y la nostalgia hasta las imágenes fragmentarias del hogar que muchas veces asoman como materiales previos con los cuales la escritura deberá trabajar en *Trilce* y los *Poemas póstumos*.

²⁷ Al comenzar 1917, un periodista de la revista *Balnearios*, en oportunidad en que Valdelomar había trasladado su residencia al Barranco, le formuló una serie de preguntas. Valdelomar concluye 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[...]”. Cf. *Balnearios*, Barranco, Lima, enero de 1917, citado por Alberto Sánchez, id., p.250.

El criollismo de Valdelomar se proyecta en un relato ficcional que contribuye a la configuración de un topos imaginario que ejercita un retiro, un apartamiento del mundo hacia un espacio primitivo. De ahí el éxito inmediato de *El caballero Carmelo*. El público limeño, hostil y ofendido con su exotismo rebelde y su "afán morboso de extravagancia" -como decía Alberto Ulloa Sotomayor²⁸-, encontró en *El caballero Carmelo* un motivo para la reconciliación. Esto es posible desde el momento en que público lector de principios de siglo encuentra en los cuentos criollos de Valdelomar aquello que necesitaba para operar un reconocimiento colectivo: la "aldea encantada" le ofrecía un espacio edénico forjado con el primitivismo ingenuo de sus habitantes que funcionan como los necesarios arquetipos con el que se construyen las narrativas nacionales:

Buenas gentes de dulces rostros, tranquilo mirar, morigeradas y sencillas; indios de la más pura cepa, descendientes remotos y ciertos de los hijos del sol, cruzaban a pie todos los caminos, como en la Edad Feliz del Inca, atravesaban en caravana inmensa la costa (...) con la ofrenda en la alforja, la pregunta en la memoria y la fe en el sencillo espíritu. Jamás riña alguna manchó sus claros anales; morales y austeros, labios de marido besaron siempre labios de esposa; y el amor, fuente inagotable de odios y maldecires, era, entre ellos, tan normal y apacible como el agua de sus pozos. De fuertes padres, nacían sin comadronas, rozagantes muchachos, en cuyos miembros la piel hacía gruesas arrugas; aires marinos henchían sus pulmones, y crecían sobre la arena caldeada, bajo el sol ubérrimo, hasta que aprendían a lanzarse al mar y a manejar los botes de piquete que zozobrando en las olas, les enseñaban a domeñar la marina furia²⁹.

En la "aldea encantada" que diseñan los relatos de Valdelomar, el pueblo funciona como una presencia a priori, totalizante y trascendente. En tal sentido su

²⁸ En el prólogo ya citado a la primer edición de *El caballero Carmelo*, Ulloa Sotomayor agregaba: "Este libro deber ser sobre todo un símbolo de paz. Va a reconciliar al artista con el público que hoy es hurtaño porque está ofendido, pero que mañana, al terminar la lectura de esta páginas, ha de comprender que aquí y sólo aquí vive y encarna el gran espíritu de Abraham Valdelomar". Cf. Abraham Valdelomar, id., I, p. 367.

narrativa se pliega a los modos en que funciona la construcción de las narrativas nacionales donde la nación misma no es más que el signo debajo del cual las diferencias culturales son homogeneizadas a partir de las fronteras que se establecen entre el afuera y el adentro. Pero es interesante observar cómo, en el relato de Valdelomar, la totalidad nacional es atravesada por un movimiento suplementario de escritura. Esto significa abandonar la mirada paralizante y reduccionista de funciona a partir de las infranqueables fronteras entre el adentro y el afuera, entre lo propio y lo impropio, del lo extraño y lo familiar para instalarse en las tensiones que esas duplicidades señalan, en el movimiento agonístico y ambivalente que desatan. Desde la grieta que se dibuja en la escisión entre el “pueblo” como imagen comunitaria y uniforme y las inscripciones de un sujeto en el complejo enrejado figurado entre “yo” y “otro/s”, emerge un espacio que está marcado interiormente por la diferencia. La “aldea encantada”, enclavada significativamente en la costa, en las orillas de un mundo conocido, es el escenario donde la mirada perpleja de un niño atisba un horizonte amenazante para una férrea tradición.

Precisamente 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 inusitadamente extraña, impropia: el pueblo se encuentra rodeado por barcos de origen desconocido, “buques perdidos” en un

²⁹ *Op. cit.*, I., 376.

“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 quietud y dócil humildad del adentro, y la intimidación, y a su vez, la provocación del afuera.

Por la escarpada 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”. Siguiendo las ondulaciones de la costa, a los de nueve años de edad, un solitario inicia el trayecto por “el camino sinuoso de la vida”. El niño se aleja del pueblo hacia el horizonte desconocido y seductor que ofrece el territorio abierto y móvil de la orilla. 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. En el plano difuso que propone la arena, sigue unas huellas que el mar, en su intermitencia, no alcanza a borrar en su totalidad. Línea indeterminada y confusa que 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:

-¿Y ella ha delatado a su marido? ¿Qué horrible traición!

(....)

-¿Le han robado a su hijo?

Sentí los sollozos de mi madre. Asustado me cubrí la cabeza con la sábana y me puse a rezar, inconsciente y temeroso, por todos esos desdichados a quienes no conocía³⁰.

“Los ojos de judas” relata el quiebre, la separación de una familia, y su proyección imaginaria en el espacio mayor de un pueblo a partir de la puesta en escena de un acto ritual: Judas deberá ser quemado el sábado de gloria por la repetición ceremonial en la cual se manifiesta una “fe de espíritu sencillo”. En el relato, la fe se traduce en la confirmación y reafirmación de los vínculos de unidad de una comunidad, del gregarismo de su constitución y de la validación de un orden disciplinario. La “aldea encantada” reproduce en su disposición armónica, con sus supersticiones y creencias, el cuerpo reproductivo de un pueblo anclado en una tradición patriarcal³¹. Es necesario anotar además que el “pueblo” de marineros, pescadores, cargadores es también “puerto”, es decir, cumple funciones aduaneras, controla la entrada y salida, vigila a los que salen y a los que entran al territorio (“Mi

³⁰ *Op. cit.*, I, p. 401.

³¹ E. Durkheim en *Las formas elementales de la vida religiosa* emprendió el estudio de la religión para conocer las formas más elementales de la representación. El catedrático francés demostró que las creencias religiosas expresadas tanto en ritos, como en emblemas, o en ideas abstractas, son representaciones que elabora la sociedad (un grupo social) para afirmar su sentido de unidad, su propio objetivo como sociedad. De ello se desprende el paralelismo entre lo religioso y lo político. En un principio en las sociedades primitivas lo político se con-funde y re-funde en lo religioso. A medida que las sociedades transforman su solidaridad de mecánica a orgánica, las esferas de lo religioso y lo político adquieren representaciones propias. Cf. Dante Avaro: “Durkheim y el capitalismo organizado. El desarrollo de un problema” en Peón, César, Rosler, Andrés y Avaro, Dante. *Estudios de sociología política. M Weber, E. Durkheim y F. Tönnies*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993, pp. 47-93.

padre era empleado en la aduana³²), fiscaliza las actividades de lo que transita entre el adentro y el afuera. Actividad propia del estado que se desarrolla en concierto con el tutelaje materno ("Mamá decía su oración: - Por los caminantes, navegantes, cautivos cristianos y encarcelados..."³³).

Sin embargo, 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 control de los miembros de la sociedad pastoral que propone el cuento³⁴. 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:

-Papá dice que Judas tiene que venir el sábado por la noche y que todos los hombres del pueblo, los marineros, los trabajadores del muelle, los cargadores de la estación, van a quemarlo, porque Judas es muy malo...Papá nos traerá para que lo veamos...

-¿Y tú sabes por qué lo queman?...

-Sí, señora. Mamá dice que lo queman porque traicionó al Señor...

[...]

-Dime, ¿tú no perdonarías a Judas?...

-No, señora blanca; no lo perdonaría³⁵.

³² *Op. cit.*, I, p. 399.

³³ *Op. cit.*, I, p. 407.

³⁴ Foucault analiza la importancia del tema del pastorado en el Occidente cristiano y las relaciones entre poder político y poder pastoral, como también en las relaciones entre sujetos civiles e individuos: "Esta serie de problemas...tienen que ver con las relaciones entre el poder político que actúa en el seno del Estado, en cuanto marco jurídico de la unidad, y un poder, que podríamos llamar "pastoral", cuya función es la de cuidar permanentemente de todos y cada uno, ayudarles, y mejorar su vida". Cf. Foucault, Michel. *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 111.

³⁵ *Op. cit.*, I, pp. 404-405.

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 individuación. En Borges, por ejemplo, el tema del traidor está entrañablemente unido al tema del héroe³⁶. En la literatura también se juega algo del orden de la traición. Escribir, a veces, supone traicionar: tracionar la literatura oficial, traicionar los mandatos paternos, traicionarse a uno mismo.

³⁶ En “Tres versiones de Judas”, Borges refiere a una tradición donde la traición de Judas ocupa un lugar en los misterios de la economía de la redención. De este modo, el tema del traidor y del héroe se sostiene en el argumento según el cual el peor delito que la infamia soporta es el de rebajarse a delator, si el Verbo se rebajó a Mortal, Judas, discípulo del Verbo, bien podía rebajarse a delator. Cf. Jorge Luis Borges. *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 514 – 518.

En la historia de Valdelomar, los ojos del traidor figuran la reversión de la acusación. El criminal se vuelve víctima y el pueblo victimario³⁷. En la mirada de Judas y en el cuerpo de la mujer devuelto por el mar, los que han delatado y han sido castigados, retornan exhibiendo las marcas de su diferencia y exigen alguna forma de reparación:

-¡Ya lo van a quemar!- gritó el pueblo. Los hombres llegaron. Los hachones besaron los pies del traidor y una llama inmensa apareció violentamente. Acercaron un barril de alquitrán y la llamarada aumentó...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 se toda aquella gente semiperdida en la oscuridad y en las llamas, hubiera pensado en los ojos del ajusticiado, siguió la mirada sangrienta de este que fue a detenerse en el mar. Un punto negro había al final de la mirada que todo el pueblo 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 lanzándose a la orilla:

-¡Un ahogado, un ahogado!
(...)

³⁷ Es notable el paralelo que puede establecerse entre el relato de *Los ojos de Judas* y la narración de las experiencias vividas en la campaña electoral de 1912 que Valdelomar realiza a su amigo Bustamante y Ballivián en la carta antes citada. En ambos relatos se repite la historia del delator como víctima del pueblo y la amenaza que representa la multitud desbordada: “Voy a contarle a la ligera un bello cuadro trágico, doloroso, sangriento, brutal...El segundo día del paro, el pueblo, no teniendo mesas que destruir, se fue a cazar soplones. [...] Hubo uno de estos soplones, un tal Changa, a quien el pueblo buscaba con gran interés. ...Y la indignación era tan grande contra él, que al saber dónde se ocultaba, se dirigió una poblada de cerca de tres mil individuos a su casa...

¡A quemarlo!... ¡A quemarlo!

Yo estaba en ese momento en la casa de Billinghamst. [...] Me coloqué en una de las ventanas al sentir el clamor del pueblo que se acercaba ¡Qué clamor! ¡Qué gritos de ira, qué coraje el del pueblo! Pero nada más grande ni más trágico que la visión del pueblo y de su víctima. Lo exhibían como un trofeo de victoria. Yo he visto desde la ventana llegar al hombre, he visto sus dos ojos de espanto y de pavora mirar a un punto que no estaba en la vida. Esta es una de mis más grandes sensaciones y fue tan bella, tan trágica, tan artística, tan dolorosa, era tan cierta, me llegaba tanto al alma, sufría una conmoción tan grande mi espíritu en ese momento, que él sólo puede valer toda una vida. Y vi preparar la hoguera. Enrique. Y yo ¡no pude decir nada! Estaba pálido, inmóvil; y el hombre me miró... Alguien que no sé quien fue, salió a decir al pueblo: ‘El candidato os suplica que perdonéis la vida de este miserable. El pueblo es generoso: la justicia se encargará del castigo. No manchéis con un crimen las puertas de este hogar inmaculado!’[...]”. Cf. *op. cit.*, II, pp. 623 – 627, el subrayado es mío.

Algunos se lanzaron al mar y sacaron el cadáver a la orilla. (...) Llegaron, 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 todos³⁸.

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 desde el momento en que ocupa el territorio borroso que se extiende entre lo reconocible (madre-esposa-hogar-aldea-nación) y lo extraño (delatora-infiel-vagabunda-marginal-extranjera). El niño, la mujer y Judas 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 y en su interior es posible que un sujeto se escinda para dar lugar a los otros y a sus voces marginales. 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.

³⁸ *Op. cit.*, I, pp. 408-409.

El niño, impulsado por las fuerzas de la curiosidad, arriba al reconocimiento de la invisible barrera que divide lo mismo de lo otro, traiciona el mandato paterno y se coloca en la línea de separación³⁹:

Vi las telas destrozadas y el cuerpo casi desnudo de una mujer (...)Di un grito extraño, inconsciente y me abracé a las piernas de mi padre.
 -¡Papá, papá, si es la señora blanca! ¡La señora blanca!...
 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!⁴⁰.

La figuración de lo femenino en “Los ojos de Judas” constituye una traición a la tradicional representación del modelo materno en la fijeza y sumisión. La figuración de la mujer es ambigua. Como el dios Jano, ella se nos aparece con doble rostro: como la madre devota y amantísima y la esposa delatora y extraviada, como la madre protectora y prolífica y la nómada sin familia. Esta duplicidad propicia el reconocimiento de un espacio donde la frontera se torna confusa y lábil: en la aldea cristalizada y en el orden reproductivo de la tradición asoma, desde la zona de exclusión y la soledad, un margen para la impugnación de la ley ancestral que rige la vida comunitaria. En este sentido, el criollismo de Valdelomar opera un reconocimiento, en el interior de la propia cultura, de lo extraño, es decir, de aquellas formas que generalmente habían sido relegadas al margen de lo nacional.

3. Hombres célebres llegan a Lima

³⁹ En la literatura peruana, otro niño será protagonista de la gesta de reconocimiento de un mundo diferente, pero esta vez, desde los márgenes de otra cultura. En *Los ríos profundos* de José María Arguedas, cuando Ernesto deambula por las chicherías y las calles de Abancay e imagina una pertenencia familiar entre los cholos e indios del lugar, parece retomar este itinerario infantil para deslizarse desde los márgenes de un género –la novela– hacia los márgenes culturales de la nación –la lengua y la poesía quechua–. Cf. Mónica Bernabé: “La Poética del forastero en *El zorro de arriba y el zorro de debajo* de José María Arguedas” en *Revista Iberoamericana*, Madrid, N.º 2, junio de 2001, pp.5-26.

⁴⁰ *Op. cit.*, I, pp. 410.

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 posición⁴¹.

De ahí que posar, 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 simulación y 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 carece de talento. La simulación en Valdelomar tiene un

⁴¹ 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 ambiente, con las vacías testas 'consagradas'. Cf. César Vallejo. *Crónicas*. Tomo I: 1915 – 1926. México, Universidad Autónoma de México, 1984, p. 101

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. Valdelomar se enfrenta a Ingenieros para demostrar la incapacidad del argentino en el arte de la simulación. Frente a Vasconcelos, Valdelomar ofrece una introducción al arte de posar. Estos cruces entre escritores coincidentes en el gusto por la fabulación de personajes, son útiles para la determinación de las diferentes estrategias del dandismo en América Latina.

3.1.1. José Ingenieros

“Una hora con un hombre célebre”. Así titula Valdelomar su 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 y, también, entre su cuerpo y su escritura. Valdelomar le da una vuelta de tuerca al tema cuando sugiere que no basta con tener talento⁴²:

⁴² Lcemos aquí un curioso cruce de preocupaciones sobre las estrategias de simulación donde un peruano parece querer intervenir en un debate rioplatense. El estudio sobre las teorías de simulación y las relaciones Ramos Mejía y José Ingenieros, en especial sobre el debate acerca de la posibilidad o no de simulación del talento en el área del Río de la Plata se encuentra en Josefina Ludmer. *El cuerpo*

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 eléctrica⁴³.

Probablemente Valdelomar había leído a Ingenieros. El modo de describirlo, el modo de *titearlo* delatan el conocimiento de las exhaustivas clasificaciones en 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 siquiатras 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

del delito. Un manual. Buenos Aires, Perfil, 1999, pp.26-87; Sylvia Molloy. "La política de la pose" en *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Josefina Ludmer (comp.) Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994, pp. 128-138 y "Diagnósticos del fin de siglo" en *Cultura y tercer mundo*. Beatriz Gonzalez Stephan (comp), Caracas, Nueva Sociedad, 1996, pp.171-200; Jorge Salessi. *Médicos maleantes y maricas*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1995, pp. 133-147.

⁴³ *Op. cit.*, II, p. 417.

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 genio⁴⁴.

En verdad, Valdelomar ofrece a sus lectores unas lecciones sobre el arte de la pose, y toma a Ingeniero como "caso". El argentino representa un caso privilegiado, porque al ser él mismo "hombre célebre" reúne condiciones singulares para el estudio. Ingeniero termina siendo la víctima de un fumista peruano, y, al parecer, según el relato de Valdelomar, ni siquiera se dio cuenta. Estamos ante un ejemplo de los equívocos que surgen en el juego entre ser y parecer. El talento de Ingeniero está fuera de discusión. Sus libros, sus importantes aporte al estudio de la conducta humana son prueba suficiente para Valdelomar. El problema es que Ingeniero –desde la perspectiva de Valdelomar- no es un hombre para cruzárselo por la calle, sino que sólo merece ser conocido por sus libros.

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 su movimientos. Los modales, según habíamos visto en D'Aurevilly, son la fusión de los movimientos espirituales con los corporales. La incongruencia de Ingeniero reside en que su talento desentona con los movimientos de su cuerpo. "Blando, grasoso, sin

⁴⁴ *Op. cit.*, II, p. 418.

músculos”, el cuerpo desmiente al genio⁴⁵. Valdelomar es intransigente sobre la cuestión: frente a la pose vulgar de hombre mediocre con que se presenta Ingenieros, reivindica la filosofía del dandismo clásico. Esa incongruencia entre espíritu y cuerpo es lo que el dandismo cataloga como vulgaridad. Para estos “estoicos del tocador” –dice D’Aurevilly- parecer es ser. Ser y parecer se ajustan armoniosamente en los movimientos del cuerpo. Lo excelso de su genio reside en el acomodamiento entre los movimientos del cuerpo y los del espíritu. Según la crónica de Valdelomar, en la cúspide de la pirámide están los que son talentosos y, además, parecen serlo (este sería el caso de Valdelomar); más abajo, los que son pero no lo parecen (tal es el caso de Ingenieros), por último los que parecen, pero no lo son. La clasificación viene a desentonar con la fabulación del sujeto científico ficcional del estado liberal argentino de Ingenieros y Ramos Mejía⁴⁶.

⁴⁵ Curiosamente, los sectores de la clase oligárquica argentina también criticaron a Ingenieros de impostura. Jorge Salessi, hace mención de las contradicciones entre su pasado socialista y proanarquista y su posterior colaboración en la modernización de la Policía Federal argentina. Desde la óptica de Salessi, Ingenieros – siendo un joven y talentoso inmigrante italiano- utilizó la simulación sólo como una estrategia de asimilación a la elite argentina: “En las crónicas de sus contemporáneos Ingenieros apareció repetidamente en la posición de líder jefe en la Siringa, un grupo de intelectuales y científicos de distintas clases sociales (como Ingenieros y Darío) pero también rechazado, generando una significativa desconfianza entre los grupos de intelectuales de familias consideradas más tradicionales, como Laferrère, Roberto Payró, Eduardo Schiaffino y Augusto Bunge.[...] Al parecer, especialmente durante la primera década del siglo veinte, Ingenieros desviaba la atención de su origen inmigrante y siciliano y copiaba, exagerándolos, tics y reacciones defensivas de la clase a la que quería y no conseguía acceder. Entonces se hacía especialmente despiadado para muchos, especialmente entre los simuladores y entre los usurpadores de reputaciones y puestos inmerecidos.” Cf. Salessi, *op. cit.* p.145-147. Sin embargo, desde las líneas que venimos trazando desde el capítulo II del presente trabajo, la crítica que realiza el peruano a Ingenieros es de distinto signo que la de los patricios argentinos. En relación con el origen de clase y su posición en el incipiente campo intelectual argentino, Ingenieros estaría mucho más próximo a Valdelomar y a Rubén Darío. Lo que los separa es el posterior posicionamiento de Ingenieros en las relaciones con el poder paralelas a sus derivas científicas.

⁴⁶ Ingenieros dedicó buena parte de su investigación psiquiátrica al estudio de la simulación, transformándola de fenómeno puramente biológico de adaptación (el mimetismo animal) en categoría moral negativa. La simulación, para Ingenieros, es una estrategia de adaptación que importa un falseo, y es por ende moralmente objetable, es un medio fraudulento de lucha por la vida. Cf. José Ingenieros. *La simulación en la lucha por la vida*. Buenos Aires, Rosso y Cía., 1917.

En la entrevista, Valdelomar silencia las teoría que Ingenieros desarrolla 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 *épateur*, 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 *épateur*. 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 paradójal⁴⁷.

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.

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 encapsularlo⁴⁸. 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 básicamente 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 o malos simuladores como hay buenos y malos escritores. A través del ejercicio de su "difícil arte predilecto" Valdelomar apuesta a la perfección en la práctica de la simulación. No sólo hay que saber mentir, sino que hay que mentir bien. Valdelomar, frente a Ingenieros, jugó de fisgón⁴⁹.

⁴⁷ José Ingenieros, *op. cit.*, pp. 154-155.

⁴⁸ En torno a esta cuestión, la crónica de Valdelomar reflota, sin mencionarla, la polémica entre el científicismo positivista de Max Nordau y los esteticistas del siglo XIX.

⁴⁹ Curiosamente, como vimos en el capítulo II, el juego había sido practicado por Ingenieros en el seno de la bohemia porteña durante la estancia de Rubén Darío en Buenos Aires.

La fisga es la burla que se hace a una persona con arte, usando de palabras irónicas y de acciones disimuladas. Esa forma de juego, a puro ingenio, suele llevarlos (a los fisgones) a simulaciones extraordinarias, elevándolos de muchos codos sobre los demás simuladores...El objetivo del simulador fisgón está en la simulación misma y en el placer intelectual que le reporta realizar su propósito. Es, a menudo, un artista de la simulación: trabaja, apasionadamente, por amor a su parte⁵⁰.

La entrevista de Valdelomar a Ingenieros es el ejemplo del arte del fisgón. Es también un excelente ejemplo del modo en que, a principios del siglo XX, se enfrentaron arte y positivismo.

3.1.2. José Vasconcelos

Luis Alberto Sánchez, destaca la importancia que tuvo la visita de Vasconcelos a Lima en 1916. En medio de la revuelta que protagonizaron los jóvenes del Palais Concert, 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, a los ojos de Vasconcelos debe haber aparecido como una humorada de niños traviesos. Sin embargo, Vasconcelos no deja de sentirse atraído por la seducción que Valdelomar supo desplegar entre sus contemporáneos. En sus *Memorias* Vasconcelos relata sobre las circunstancias que lo llevaron a acompañar a Valdelomar a una sesión de opio y 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. Después de la sesión de opio, Vasconcelos prometerá no volver a ocuparse jamás de una droga que quita el sueño en vez de darlo. El desfile de visiones que el opio le había procurado parecen

⁵⁰ José Ingenieros. *op. cit.*, p. 151.

no condecir 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 en la que estaba empeñado en construir Valdelomar desde la filosofía del dandismo. O mejor, si Valdelomar exhibe un heroísmo, este es de un signo bien diferente, es un heroísmo trabajado desde la provocación esteticista. Vasconcelos recuerda que le escuchó decir al peruano:

Esto del opio 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 té⁵¹.

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" 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. A Vasconcelos, la sesión en el fumadero parece servirle para corroborar 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. Según el relato de Vasconcelos, la sesión de opio parece ser un estímulo inapreciable para desarrollar el arte de la conversación. Observando los efectos que la sustancia había provocado en Valdelomar, el memorioso Vasconcelos reproduce, después de muchos años, el monólogo incansable, interminable de su compañero de esa noche:

⁵¹ José Valconcelos. *Memorias I. Ulises Criollo. La tormenta*. México, F.C.E., 1993, p. 789.

Estos pueblos, mi amigo, no nos merecen a los intelectuales... Dedíquese como yo a explotar burgueses... Esta sociedad de Lima...usted la ve, son unos burgueses sin gusto por el arte, la literatura...hay que educarlos... educar y explotar al burgués... para que nos pague a los intelectuales el lujo a que tenemos derecho...

Y serían las dos de la mañana y Valdelomar conversaba:

-Imagínese usted lo que me pasa... Como usted sabe, soy el maestro de esta nueva generación de poetas y los tengo educados en el orgullo de la personalidad, es necesario hacerlo así, para dar a respetar al intelectual en estos medios mercantilistas⁵².

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. Ya se sabía de su snobismo por la pedantería 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, según la cita de un momento de profunda sinceridad". Nada más real que el éxtasis. El éxtasis –la palabra quiere decir textualmente "salirse de sí"-, lejos de la frivolidad, es una experiencia corporal y mental que arrastra al sujeto hasta las más recónditas profundidades del ser. El éxtasis que procura la poción mágica, el filtro, el veneno, es similar al que procura el arte: es una experiencia de embriaguez sin pérdida de lucidez⁵³.

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 ligada a la revuelta colonidista y de Abraham Valdelomar. La defensa del opio comienza en el número dos de Colónida cuando el Dr. Roberto Badhan apoyándose en las

⁵² *Op. cit.*, I, p. 790.

⁵³ Cf. De Quincey, Thomas. *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Madrid, Alianza Editorial, 1984 y *Suspiria de profundis*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.

experiencia de Baudelaire, de Quincey, de Poe, de Lorrain, refiere las relaciones entre los tóxicos, la literatura y la vida:

El mundo harto ya de los romances sentimentales, y de las oscuras elegancias de los simbolistas, de las pornografías fotográficas del naturalismo, y de las rimas hieráticas de los parnasianos, buscaba en lo raro una nueva fuente de belleza y sensaciones...El Positivismo ha derrotado al Ensueño y este busca su revancha en el seno tenebroso de la Química. Y la Química hija degenerada y científica de la Alquimia dio fácilmente a los hombres lo que estos le pedían. Los alquimistas modernos no buscan el secreto de hacer oro: lo han encontrado ya⁵⁴.

A diferencia del positivismo de Ingenieros, el Dr. Badhan, presta su saber científico a las búsquedas del arte para que –a su vez- el arte pueda realizar su impugnación a la moral. De los preceptos pseudo-científicos que el doctor Badham había desarrollado en el número dos de la revista, los colónidas dedujeron un manifiesto publicado en el famoso editorial del número cuatro de la revista:

[...] 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 fatiguéis: 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 matarse⁵⁵.

La experiencia con los tóxicos es rememorada por otro miembro del grupo veinticinco años después: “Pura fanfarronada” -dice Alfredo Gonzalez Prada en 1940- “ninguno de nosotros llegó al suicidio y sólo unos pocos frecuentaban el

⁵⁴ Roberto Badhan: “Los tóxicos en la literatura y en la vida” en *Colónida* n° 2, Lima, 1 de febrero de 1916, pp. 29-32. Cf. en *Colónida*. Edición Facsimilar, prólogo de Luis Alberto Sánchez y una carta de Alfredo González Prada, Lima, Ediciones Copé, 1981.

⁵⁵ “Falsa Carátula” en *Colónida* n.º 4, Lima, 1 de mayo de 1916, pp. 3-4.

yinquén⁵⁶. En sus recuerdos de la aventura colonidista, Alfredo González Prada intenta atenuar su virulencia. “Predicábamos pero no practicábamos”. De los ocho poetas que conformaban el grupo, cuatro fumaban y los otros cuatro, acompañaban⁵⁷.

El relato de Alfredo González Prada permite recuperar algunas escenas de la bohemia colónida y de sus rituales en los fumaderos de opio. Su relato distingue entre aquellos que consumían y aquellos –entre los que él mismo se ubica- que sólo se limitaban al placer que se obtenía en prepararle las pipas a los amigos. Veamos:

Me complacía, en efecto, aspirar de vez en cuando el perfume capitoso del opio, tostar la burbuja de resina sobre la llama azulada y sostener esas charlas complicadas en las que el fumador de opio gusta de ir perdiendo entre confidencia fraternales, el dominio de la conciencia y delicuescerse en el sueño⁵⁸.

Curioso placer de Alfredo González Prada: el “vicio de la lámpara”, como él mismo lo denomina, le permitió formar parte del itinerario a los paraísos artificiales limitándose sólo a mirar y ser testigo del éxtasis de sus compañeros. En el uso de

⁵⁶ Alfredo González Prada se suicidó en junio de 1943 arrojándose desde el piso 23 del Hampshire House frente al Central Park de Nueva York.

⁵⁷ Alfredo González Prada hace en detallado relato de la experiencia Colónida en una carta de 26 de noviembre de 1940 dirigida a Luis Alberto Sánchez y que es publicada como colofón a la edición facsimilar de la revista. Ahí, entre otras cosas, se lee: “El grupo esotérico del colonidismo lo formábamos, en realidad, los ocho de *Las voces múltiples*: Valdelomar, More, Abril, Valle, Ulloa, Garland, Bellido y yo. En su ensayo sobre la Literatura Peruana afirma Mariátegui que “varios escritores hicieron colonidismo sin pertenecer a la capilla de Valdelomar”. Observación exacta. Muchos respondieron independientemente de nuestro grupo, al espíritu flotante en el ambiente cultural de entonces. Al hacer su observación, Mariátegui pensó, indudablemente, en sí mismo. Podría decirse que hubo entre 1915-1916 dos grupos intelectuales: los colónidas y los colonidistas. Los colónidas éramos nosotros; los colonidistas, los otros [...] Alrededor de los colónidas se agrupaba un número de amigos que no escribían, pero que leían y constituían el grupo grande, del que los colónidas éramos la intelectualidad. Era el grupo del Palais Concert [...] A ese grupo pertenecían una treintena, cuyos nombres sería ocioso mencionar. Era una especie de formación parasitaria y culta en derredor nuestro, especie de público selecto y minoritario que “comprendía” [...]. Cf. *Colónida*, Ed. facsimilar, id. pp. 215 –216.

⁵⁸ *Colónida*, id., p. 223.

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 aun, el uso 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 el 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 hipodérmica⁵⁹.

El "amoralismo" que practicaban los jóvenes bohemios 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 dicho⁶⁰.

⁵⁹ Colónida, id., p. 230-231.

⁶⁰ Recién en el año 1966 Luis Alberto Sánchez dio a conocer su poema homoerótico "Elegía" en *Valdelomar ¿mal estudiante? y un poema inédito*, de un erotismo desconocido en el ámbito de la poesía peruana de principios de siglo.

A diferencia de Thomas de Quincey o Baudelaire, que hacen una detallada y exhaustiva relación de los efectos de los estupefacientes, es decir, de las voluptuosidades pero también de los peligros que encierra su consumo, los bohemios peruanos no han dejado registro de tales experiencias. La relación con los tóxicos queda consignada como manifiesto en el número cuatro de *Colónida*, en los comentarios "a media voz" que rodearon, y que aún sigue rodeando a la revuelta del colonidismo y en un poema de Valdelomar:

ANGUSTIA

*Dedicado al literato Dr. Aurelio Román G.
Para ti, Aurelio, que sabes, comprendes y perdonas.*

Hastío ¡gris minuto, instante impío;
hastío! ¡gris segundo, hora tremenda;
hastío! ¡nube gris, tiniebla horrenda;
amarga copa de la vida: ¡hastío!
¡Hastío! Inexorable y turbio río.

Anegaste mi lar... Bajo mi tienda,
como el ojo tenaz de la leyenda
me persigues famélico y bravío.
¿Cómo huir de tu imagen opresora
monstruo de obscena y pálida pupila?

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 Farmacia⁶¹.

⁶¹ Juan Croniqueur también hace referencia a sus experiencias alucinógenas en su poema "Morfina" (José Carlos Mariátegui, *Escritos juveniles...* 1, id., p. 84):

Tu amor es mi morfina. Yo he soñado
que desde nuestro encuentro lo supiste
y, piadosa enfermera, me has amado
porque soy infinitamente triste.
[...]
Tengo locas visiones, espejismos
que en el desierto de mis idealismos
son una extraña fantasmagoría.

4. *Colónida* o la “insoportabilidad” de lo serio

En “una conversación que no tiene por qué no ser auténtica”, Abraham Valdelomar desgrana detalles sobre las características que presentará su nueva revista⁶². El tono en que reportero y entrevistado deciden dar al diálogo es una señal y una clave para los futuros lectores de *Colónida*. Entre lo serio y lo jocoso, 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”.

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

Y no quiero saber si me envenena
esta morfina que al dormir mi pena
nirvanizara mi melancolía...

⁶² Me estoy refiriendo a la entrevista que Valdedomar 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 porque no ser auténtica - Las expectativas del *Colónida*, revista “seria” – La “insoportabilidad” de lo serio – El

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 colonidista es posible avizorar múltiples debates⁶³. 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 la ciudad letrada limeña. El reportero, en evidente complicidad con el entrevistado, confronta la futura revista *Colónida* con la revista *Cultura* de Bustamante y Ballivián que era la que circulaba en el momento de la irrupción colonidista:

Tuvo [Bustamante y Ballivián] la fragilidad de acoger en *Cultura*, capítulos de una soporífera memoria del señor José de la Riva Agüero destinada a deslindar los méritos de un poeta colonial de quinto o sexto orden. Aquel estudio serio, con la indigesta erudición de un seudo Menéndez y Pelayo disuelta en un estilo rancio, adoquinado y pedestre, parece jugar en las páginas de la revista el rol del antiguo despenador. *Cultura* canta por boca del señor Riva Agüero su propio *de profundis*. [...] ¿Concebís algo más insoportable que lo serio en todos los aspectos de la vida? ¿Podéis imaginaros lo que acontecería si una ráfaga de seriedad adustizara la fisonomía del mundo? ¿Y todas las mujeres se volviesen serias, y fuese serio el vino y serio el placer?[...] Una revista del espíritu de *Colónida* debe ser juvenil, libre, audaz, generosa y alegre. No rehuir filosóficas profundidades, no desdeñar fogosos combativismos de diario de lucha. Serlo todo: irónica,

espíritu de la revista – Primera vez que da el autor consejos a un amigo suyo” es reproducida como Anexo I por Luis Alberto Sánchez en la edición facsimilar de la revista.

⁶³ Luis Loayza (*Sobre el 900*. Lima, Hueso Húmero, 1990, 137-138) dice 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”. 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.

mordaz, sugeridora, incisiva, elegante, graciosa, frívola, ligera, impertinente hasta la inconveniencia; descocada hasta la lubricidad, honda hasta la meditación. Inmoral si la oportunidad lo exige; pero seria, jamás! Nada más insufrible como lo que se da en llamar la 'prensa seria'. Y la doctrina de la "prensa seria" aplicada a revistas engendra la clásica *Revue des Deux Mondes* que desde hace más de medio siglo tiene el don de saberse caer de las manos de quien la coge con el heroico propósito de leerla⁶⁴.

Podemos deducir que, en el combate contra lo serio, el proyecto *Colónida* se manejaba con seriedad. Es cierto –como dice Loayza-, que *Colónida* "no es una buena revista, ni muy original, ni muy interesante, ni muy bien escrita"⁶⁵. Sin embargo, en sus páginas y en las circunstancias del grupo de escritores del cual proviene, es posible analizar las nuevas formas de construcción de lo público en la ciudad de Lima a principios del siglo XX. 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 vinculado, 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 (1535-1914)* 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:

⁶⁴ *Colónida*, id., p. 135-136.

⁶⁵ Loayza, id., p. 142.

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 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 incompatibles⁶⁶.

Solitario y rebelde es la figura del crítico 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 que, en oportunidades, despierta la pose exagerada de Abraham Valdelomar como práctica inusitada en los marcos de la ciudad letrada de la República Aristocrática. Su dandismo, ¿era un efecto de humor o una práctica que debía ser tomada en serio? “Valdelomar decía en broma casi todas las cosas que el público tomaba en serio” nos aclara Mariátegui en sus *Siente ensayos...* Diez años después de la experiencia *Colónida*, Mariátegui 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”. La carcajada, según Mariátegui, es un modo de contrarrestar la provocación del dandy. La risa es el antídoto. Pero acaso ¿la gestualidad del dandy tiene por objeto hacer reír al burgués? Mariátegui, en su urgencia revolucionaria, invierte los papeles. Él conoce muy bien el juego, sabe de que trata porque también lo jugó. Sólo que después de haberse despojado de la máscara de Juan Croniqueur y

⁶⁶ *Colónida* n.º 2, id., p. 34.

cuando las fabulosas noches del Palais Concert son sólo un recuerdo de la "edad de piedra", la provocación de Valdelomar y de los jóvenes de *Colónida* formaban parte de un pasado pre-marxista que era mejor olvidar. Mariátegui evalúa la experiencia colonidista desde el compromiso con la gestación de una izquierda revolucionaria para el Perú y para América Latina y por lo tanto, el juego de jóvenes revoltosos ya no encuadra dentro de la praxis revolucionaria del marxista. El anarquismo estetizante de Valdelomar se vuelve ahora una "postura interina", un "ademán provisorio". 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 dandy es aceptable a fuerza de puerilidad. Desde la seriedad que impone la mirada del materialismo científico, Mariátegui ensaya con la heterodoxia de una risa comprensiva.

1916 es el año de culminación de *Colónida*. El movimiento, breve pero intenso, tendrá efectos insospechados. Su cumplimiento reside en la publicación de los cuatro números de la revista y de *Las voces múltiples*, una antología que incluía poemas de los ocho miembros que formaban del grupo. 1916 es también el año de apoteosis de Abraham Valdelomar. Los jóvenes intelectuales lo reconocen como el jefe de una revuelta "impertinente hasta la inconveniencia" en las palabras de Alfredo González Prada.

Los jóvenes de *Colónida* y del Palais Concert posando de irreverentes vienen a conformar una vanguardia singular: enfrentan a un frente conservador de letrados mediante la exhibición de un exotismo anacrónico: "hispanistas" vs. "colonidistas". Descubridores de un mundo nuevo, los jóvenes de *Colónida* 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'Aurevilly, merece ser tomada en serio.

El desinterés por el Perú y por todo lo referido a la peruanidad, dice Alfredo González Prada, es el sello que distinguió a *Colónida*. Para desmentirlo, basta hojear los cuatro números de la revista. *Colónida* se coloca en el centro de la discusión sobre la literatura nacional desde el momento en que decide declarar a José María Eguren como poeta máximo. Ya en el anuncio del contenido del primer número, su director advierte:

Vea usted: para el primer número tengo dos consagraciones: Della Rocca de Vergalo y José María Eguren. Del primero hablaré yo, respaldado por el prestigio que a su genio rindieron en memorable documento, Víctor Hugo, Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, Banville, Catulle Mendes, Théophile Gautier; la gloria literaria de Francia. Aquello aparece como lo más extraordinario de la Historia del Perú. Y Cabotín, el delicadísimo Enrique Carrillo, confirmará la sospecha de muchos y la convicción de unos cuantos: José María Eguren, ese impenetrable y extraño y hosco poeta que vive negligentemente su vida en la contemplación diaria de las torres elefantiásicas de la iglesia de San Francisco en San José de Surco, tiene el talento enorme, la imaginación inconmensurable, la originalidad abracadabrante, el cenobitismo anacrónico. Cogerá Cabotín de los cabellos a este José María Eguren, logríficamente incompresible para todo imbécil y dirá, frunciendo el ceño, en su gesto habitual de miopía máxima: "He aquí un poeta". Por lo demás, mi revista será seria, muy seria. Adiós⁶⁷.

Instalándose en el desinterés del arte propician un 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 "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"⁶⁸.

Una de las formas del amoralismo de Valdemolar está centrada en escribir riéndose de la solemnidad que envolvía lo nacional⁶⁹. "Desperuanicemos el Perú" 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 a 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 heredados del

⁶⁷ *Colónida*, id., p. 235.

⁶⁸ En su balance, Alfredo González Prada, concluye analizando la experiencia desde las coordenadas del binarismo adentro/afuera que hemos señalado como constitutiva de la pedagogía de lo nacional: "Vivíamos de espaldas a la realidad peruana [...] Aún por los géneros literarios que cultivábamos accentuábamos esa desperuanización: crítica literaria, ensayo, crónica, interview, cuento, poema: todo tenía o quería tener sabor extranjero. El criollismo era lo "huachafoso"... Lo europeo, lo elegante, lo snob. Decir que aquello era absurdo ¡sería absurdo! Las tendencias literarias de un instante, los movimientos literarios, o no son absurdos o no; existen simplemente; son un hecho. Y el "hecho en el colonidismo fue ese espíritu europeizante, de espaldas a la realidad peruana. Más tarde, Mariátegui (que no perteneció a nuestro grupo, pero que espiritualmente –en 1915 y 16– estaba asimilado a él) sintió la necesidad de reaccionar contra ese exclusivismo, y con su lema de "peruanicemos el Perú", marcó la reacción contra los excesos del Colonidismo. Si hubiéramos llegado a fundar una "escuela" u oficializar la existencia de nuestro grupo, y a la manera de las capillas literarias de Europa, hubiésemos lanzado nuestro "manifiesto", de seguro que uno de nuestros lemas habría sido "desperuanicemos el Perú"... Deshuachaficemos el Perú!". *Colónida*, id., pp. 214 –215.

⁶⁹ En el poema "Nocturno" (*Obras*, id., I, p. 42) Valdelomar ironiza:

Pasa un borracho hinchado el rostro,
echa hacia mí su aliento fétido,
alza los brazos y gritando:

colonialismo. Romper con las reglas de la institución literaria, en el marco de la revuelta *Colónida*, implicaba apuntar a la formación de nuevos lectores. Significaba 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*⁷⁰. 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 con el pacto infame y tácito de hablar a media voz".

5. Los viajes patrióticos

En mayo de 1918 Abraham Valdelomar inicia un largo y agotador viaje por el interior de su país que, cumplido en dos etapas, le ocuparon los dos últimos años de su vida. La primer 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 Chiclayo. La segunda gira, que se inicia en enero de 1919, se desarrolló entre la costa al sur de Lima y la sierra surandina y finalizó con el día trágico de su muerte el 3 de noviembre de 1919 en Ayacucho.

-¡Viva el Perú! se cae al suelo.

⁷⁰ 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 crótico 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 planteando el problema en su verdadero terreno, resumiendo el debate en esta fórmula: "¿Pretenden ser *Las Voces Múltiples* un libro para señoritas?". Triunfamos los "cróticos" sobre los

El viaje comprendía la visita a cada una 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 la pobrísimas barriadas de Piura. Durante su largo peregrinaje, el poeta fue objeto de multitudinarios homenajes y banquetes: ellos 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"⁷¹.

Los temas de las conferencias eran de los más variados: "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 precolombina hasta las relaciones entre la iglesia y el Estado;

"castos": los que pensábamos que el libro no debía ser un volumen más de la Biblioteca Rosa [...]". Cf. *Colónida*. id., p. 222.

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”⁷² 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 de 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 propia 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 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,

⁷¹ Cf. Luis Alberto Sánchez, *op. cit.*, p. 321.

desafia 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 armoniosa, es más impersonal. Mi nombre desaparece completamente en este grupo de nombres 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[...]”⁷³.

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 (la figura del dandy). El espectáculo de la conferencia se instala en la frontera entre una representación investida de un alcance moral –una pedagogía patriótica teñida del arielismo de la época- y el amoralismo de la presentación –el exhibicionismo

⁷³ Los discursos y conferencias de Valdelomar fueron recogidas y clasificadas por Estuardo Núñez en 1965. Cf. Obras., id., II, pp. 473 – 615.

decadente del representante de la juventud y las rarezas de su vestimenta-. 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 primer gira, Valdelomar brinda un reportaje a *La Crónica* de Lima en donde describe las circunstancias que rodeaban a 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, al 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

⁷³ “Ideas nacionales” en el Cuzco, *op. cit.*, II, p.518.

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.”⁷⁴

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 la singularidad de su talento. El público acude acicateado por la fama del personaje, más aún cuando la exhibición de las ambigüedades de sus conductas forma parte del espectáculo. En el mismo reportaje de *La Crónica*, cuando Valdelomar es interrogado sobre los tropiezos encontrados en la gira, responde:

En el Perú a medida que una empresa es más elevada, más honrada, más patriótica, más adversarios encuentra, más envidias despierta, más enemigos consigue.

[...]

Ser artista es una misión que no pueden comprender ni alcanzar los tipos con almas de limpiabotas que no sienten el respeto que infunde el genio y que no saben admirar incondicionalmente a los cerebros radiantes que iluminan las sombras: gentes que apuradamente consiguen el legítimo orgullo de poner su nombre y su apellido sin faltas de ortografía al pie de una serie de palabras sin sustancia, sin significación y sin vida. Muchos intelectuales de

⁷⁴ Reportaje aparecido en *La Crónica*, Lima, 10 de diciembre de 1918, reproducido en *op. cit.*, id., II, pp. 480 – 481. Según Luis Alberto Sánchez, nueve mil soles en 1918 era muy buena suma.

Chiclayo no leían mis libros, pero criticaban mis vestidos, mis sortijas, mi manera de ser tan liberal y tan amplia⁷⁵.

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 artística⁷⁶.

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 parece desentonar con la referencia al ideal social y colectivo de la patria⁷⁷. La disposición del 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 por ese entonces en el

⁷⁵ *Op. cit.*, id., II, pp.483 y 487.

⁷⁶ En cuanto a la relación entre propiedad y dinero dice Carlos Marx: "El dinero, que posee la cualidad de compararlo todo, que posee la cualidad de apropiarse de todos los objetos, es por lo tanto el objeto como posesión eminente. La universalidad de su cualidad es la omnipotencia de su esencia. Pasa pues, por omnipotente [...] El dinero es el alcahuete entre la necesidad y el objeto, entre la vida y el medio de subsistencia del hombre. Pero lo que a mi vida le sirve de intermediario, sirve también de intermediario a la existencia de los demás hombres con respecto a mí. Es para mí el otro hombre. [...] Aquello que gracias al dinero es para mí, aquello que puedo pagar, es decir aquello que el dinero puede comprar, soy yo mismo, yo, el poseedor del dinero.[...]La perversión y la confusión de todas las cualidades humanas y naturales, la confraternidad de las imposibilidades del dinero, están implícitas en su esencia en cuanto esencia genérica alienada, alienante y autoalienante, de los hombres. Es el poder alienado de la humanidad. Aquello que no puedo como hombre, esto es, aquello que no pueden todas mis fuerzas esenciales de individuo, lo puedo gracias al dinero". Cf. Carlos Marx, *Manuscritos de 1844*, Buenos Aires, Editorial Cartago 1984, pp. 164-167.

⁷⁷ 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.

Perú, su figura de artista está bien lejos del modelo de "cantor civil" encamada 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 dandy presenta lo nuevo y señala a un nuevo maestro: José María Eguren. El autor de *Simbólicas* es el hermano poeta que, recluido en la soledad del Barranco, había dado nacimiento a la poesía contemporánea en el Perú, más aun, "se había arriesgado a representar los misterios del lenguaje". 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 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 tinieblas⁷⁸ [A. V. T. II, p. 594].

Valdelomar también se atreve a presentar un yo íntimo, "su cofre encantado", práctica de la exhibición que, junto a los poemas de Eguren y sus propios poemas, constituían el momento mayor voltaje poético de su espectáculo:

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

⁷⁸ *Op. cit.*, id. II, p. 594.

esperanza, rubíes de sangre, ópalos de leyenda, estatuas, colores, paisajes, notas, mármoles...todo es para vosotros⁷⁹.

El rebelde peregrino, al igual que 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 tejió en torno de su muerte –la de Valdelomar ahogado en una letrina- es una de las formas de la venganza de aquellos contra los que profirió sus imprecaciones⁸⁰. Es el modo en que “los hombres gordos que manchan el paisaje”, las “almas universitarias”, los “buenos burgueses con andar de ganso y

⁷⁹ *Op. cit.*, id. II, pp. 555-556.

⁸⁰ Luis Alberto Sánchez, realiza una suerte de vindicación última de Valdelomar tratando de desmentir la leyenda que envuelve la circunstancia de su muerte al investigar todos los detalles del acontecimiento. El crítico, en base a testimonios de los allí presentes, relata minuciosamente lo ocurrido el día domingo 1º de noviembre de 1919 durante las sesiones preparatorias del Congreso regional del centro en la histórica Huamanga en el cual Valdelomar ejercía las funciones de diputado electo por Ica: “Valdelomar habitaba en el Hotel Bolognesi [...] Ocupaba una pieza en el piso bajo. La casa tenía un segundo piso unido al primero por una amplia escalera principal y por otra angosta de servicio. Después de la instalación del congreso [...] hubo un banquete de etiqueta. Se preparó el comedor del segundo piso del hotel. Hallábanse los invitados tomando el aperitivo, a eso de las ocho de la noche, cuando Valdelomar, vestido de frac y visiblemente nervioso, pidió licencia para ir un momento a su habitación, en la planta baja. Pretextó una necesidad urgente. Según los testimonios que he recogido, la verdad es que Abraham salió para aplicarse una inyección que, a pesar de lo eufemismo con que se trató el caso, era sin duda de morfina. [...] Valdelomar no conocía los recovecos de la vieja casa colonial. En cuanto al edificio en sí, tenía un sinnúmero de vericuetos oscuros y peligrosos. El primer piso era de unos buenos seis metros de elevación. La escalera auxiliar, toda de piedra, lucía los peldaños extremadamente altos y desiguales y carecía de baranda. Tampoco tenía luz [...] En la oscuridad, sin guía ni tanteos previos, el flamante secretario del congreso, de corbata blanca y severo frac, adelanta el pie izquierdo y lo posó en la primera grada. [...] Fue cuestión de un décimo de segundo. El escritor cayó sobre un montón de piedras que se elevaban junto a la

panza de cerdo” se resarcían de las insolencias del rebelde. Aún después de la muerte, el cuerpo del dandy seguía incomodando.

escalera. El diagnóstico médico no dejaba lugar a esperanzas: fractura de la espina dorsal a la altura de las vértebras lumbares”. Cf. Sánchez, id, pp. 412-413.

Capítulo V

José María Eguren o los territorios del exilio interior

1. Eguren y el modernismo en el Perú

La progresiva importancia que fue cobrando la figura del poeta José María Eguren (1874-1942) como fundador de la modernidad poética en el Perú se confunde con la historia de sus lecturas. Por distintas razones, las sucesivas generaciones literarias vuelven a Eguren para corregir, enmendar o continuar lecturas anteriores. De este modo, su imagen de poeta se alza, de manera inequívoca, como la del precursor. La valoración de la que fue objeto su obra literaria a partir de los movimientos de vanguardia peruana determina que, contrariamente a lo que sostiene la mayor parte de la crítica académica, lejos de cerrar un ciclo, Eguren es un punto de inflexión desde donde comienza lo nuevo¹. Poeta oscuro, infantil, hermético, cosmopolita, gótico, simbolista, Eguren fue un polo de atracción ineludible para las experiencias de vanguardia a lo largo de la primer mitad del siglo XX. El poeta marginal y silenciado durante el reinado oficial de Chocano (1875-1934), paradójicamente, desde su misma soledad constituye el núcleo generador de un linaje poético.

La historia de sus lecturas comienza con los silencios, las incomprendiones y las burlas que rodearon la publicación de *Simbólicas* en 1911. A excepción de las

¹ En *La poesía postmodernista peruana* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1954) Luis Monguió ofrece un completo y exhaustivo análisis historiográfico tomando como punto de partida el agotamiento del modernismo, su progresivo abandono y el surgimiento, en 1915, de lo que él denomina "postmodernismo". Monguió incluye en esta categoría a los movimientos de la vanguardia del veinte en un análisis que estudia las rupturas con el pasado reciente a partir de una serie de opuestos rígidos y excesivamente esquemáticos.

breves y entusiastas notas de los amigos de *Balnearios*² y el temprano reconocimiento de Pedro Zulen³, la recepción de la obra estuvo marcada por el rechazo y la indiferencia. Precisamente, desde la inicial negación, fue creciendo un espacio de convergencia para la actividad literaria ejercida por fuera de los ámbitos oficiales, sean estos los del periodismo, la política o la universidad.

Probablemente Eguren, más que nadie en el Perú, pueda ser catalogado bajo la figura del raro. Una vida de retiro y aislamiento propia de la aristocracia del talento, tal como se perfila en la figuración dariana, justifica la designación. El mismo poeta dejó testimonio de su satisfacción por el calificativo:

Le agradezco a Marianela que haya dicho en su conferencia del Ateneo de Madrid que puedo figurar entre *Los raros* de Rubén Darío⁴.

Desconocemos las circunstancias de la conferencia y la identidad de la conferenciante, pero la referencia del poeta, su satisfacción por la virtual asignación de un lugar en la galería de retratos confeccionada por Rubén Darío da cuenta de la conciencia que tuvo de su posición. En la primera nota que se escribió sobre Eguren en el Perú, Alfredo Muñoz cifra la situación que rodeó por entero a la vida del poeta:

José María Eguren [...] sobre todo y, ante todo, es un artista que vive feliz en la torre de marfil de sus sueños hasta donde no llegará, sin duda, el ruido de las turbas que vocean sus estulticias⁵.

² Nos referimos a las reseñas sobre el poemario escritas por Alfredo Muñoz, seudónimo de Miguel de los Santos (*Balnearios* n.º 44, Lima, 13 de agosto de 1911) y por Enrique Bustamante y Ballivián (*Balnearios* n.º 54, 22 de octubre de 1911 y n.º 56, 5 de noviembre de 1911) reproducidas en *José María Eguren. Aproximaciones y Perspectivas*, compilación de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Universidad del Pacífico, 1977, pp. 43-53.

³ "Un neo-simbolismo poético" en *Ilustración peruana* n.º 112, Lima, 22 de noviembre de 1911, reproducido en *op. cit.*, pp. 54 - 60.

⁴ Carta de José María Eguren a Pedro Zulen fechada en Barranco el 6 de junio de 1922. Cf. *Correspondencia* en José María Eguren, *Obras completas* (Edición, prólogo, notas, bibliografía y dirección de la edición de Ricardo Silva-Santisteban), Lima, Banco de Crédito del Perú, 1997, p. 331. En adelante, las citas corresponden a esta edición.

⁵ En *José María Eguren. Aproximaciones y Perspectivas.*, id., p. 44.

La crítica egureniana levanta la leyenda del poeta que ha huido de la vida y de las muchedumbres para situarse en un fuera del tiempo y de lugar. Sus poemas cargados de nebulosidades escandinavas, fábulas góticas, caprichos goyescos y monstruosidades lingüísticas fueron leídos como productos estrambóticos del costado oculto, oscuro y raro del hombre que lleva una vida retirada en la soledad de Barranco. Clemente Palma, en el ejercicio de la crítica oficial, dictaminó tempranamente:

La impresión que queda después de leído el librito de Eguren, es la de haber paseado en castellano, por un mundo de pesadillas inconexas, fumosas, informes, en que se ve debatirse en tormentosos espasmos todo lo que vive en el mundo subconsciente. Queda la impresión de haber visitado, durante un ensueño de haschisch, la mansión de las extravagancias más disparatadas. Y que en el paseo nos ha conducido un poeta, pero absolutamente perdido de sentidos⁶.

No será la única vez que Clemente Palma desprecie y subestime la labor de un poeta bajo la fórmula de lo estrambótico y el desvarío. La situación se repitió años después ante las disonancias de *Los heraldos negros* de César Vallejo. Sin embargo, ya sea motivo de rechazo o de aceptación, desde la perspectiva del eruditismo académico, el ejercicio serio de la actividad poética, hasta bien entrado el siglo XX, era juzgado en el límite con la locura. Esta cuestión fue apuntada por Martín Adán en *De lo barroco en el Perú*, un libro tan rechazado e incompreso como lo fue la poesía de Eguren en su momento. Comentando la dificultad romántica en relación al público limeño, Adán señala al rechazo como un factor de orden general en la sociedad peruana y persistente aún en la década del treinta:

Por otra parte, no debemos extrañar que entonces se repute por chifladura el escribir en verso, pues así diagnostica hoy todavía nuestro pueblo. Nuestra sensibilidad es vil por la poca civilización, y nuestra ironía

⁶ Clemente Palma, "Notas de artes y letras" en *Ilustración peruana* n.º 118, Lima, enero de 1912 reproducido en *José María Eguren. Aproximaciones y Perspectivas*, id., p. 61.

calla ante las necesidades naturales. Versificar en serio es cierto síntoma y nada de normal ni saludable⁷.

Simbólicas y *La canción de las figuras*, como más tarde *Trilce*, provocaron el mismo desconcierto en el reducido grupo de lectores de poesía de la época, ya que en este caso no podemos hablar de público lector. El rechazo hacia Eguren prefigura la posterior incompreensión hacia Vallejo como proféticamente le anuncia el poeta barranquino al entonces reportero de *La Semana* de Trujillo en 30 de marzo de 1918:

-¡Oh, cuánto hay que luchar; cuánto se me ha combatido! [...] Yo y usted tenemos que luchar mucho –me dice, con gesto de suave resignación⁸.

La edición de *Simbólicas* de 1911 no llegó a venderse. La distribución quedó a cargo de su autor, que obsequiaba los ejemplares a sus amigos o a las personas que creía podían ser eventuales lectores de su poesía. Con los años, Eguren se enfrentó a una experiencia similar a la que vivió Darío cuando buscaba libros viejos en los puestos de *bouquinistes* a orillas del Sena⁹. Cuenta Estuardo Núñez que un hondo pesar y un profundo desengaño embargó al poeta al encontrar algunos de los ejemplares con dedicatoria confundidos entre volúmenes prosaicos e insignificantes, en los librerías de viejo en Lima¹⁰. Como veremos más adelante, entre los fantasmas que rodearon a Eguren se alza, poderoso, el amenazante borde del escritor fracasado.

Ya hemos señalado el conservadurismo y la ineptitud crítica de los intelectuales del novecientos ante el costado rubendariano del modernismo hispanoamericano. El grupo, formado por José de la Riva-Agüero, Clemente Palma, los hermanos García Calderón (Ventura y Francisco), Víctor Andrés

⁷ *De lo barroco en el Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968, p 177.

⁸ César Vallejo, "Con José María Eguren" en *Crónicas*, Tomo I: 1915-1926, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp.108-109.

⁹ Cf. Capítulo II, p.

¹⁰ Estuardo Núñez. *José María Eguren. Vida y obra*. Lima, Talleres Gráficos Villanueva, 1964.

Belaúnde, Julio C. Tello, José Santos Chocano, es, paradójicamente, al que pertenece generacionalmente Eguren. Luis Loayza observa acertadamente que la primera generación modernista del Perú es la del novecientos y que su modernismo está signado más por el magisterio de Rodó que por Darío¹¹. En su famosa tesis de 1905, Riva-Agüero había hecho una caricatura del modernismo que es índice del profundo desencuentro de Eguren con algunos de los miembros de su generación:

Lo que irrita y subleva a veces, y más a menudo mueve a compasión y a risa, es aquella turba de jovencitos que, por haber pasado algunos meses en París o por chapurrar algunas palabras en francés, se echan a componer una endiablada prosa que a veces clama por mercurio contra el *gallico morbo* que la corroe, o versos en que pululan a granel *los cisnes, los lirios, las hostias, las harpas lejanas, los sonidos vagos, los buveurs d'éther, las sinfonías blancas* y el *absintio*. De esta ralea literaria se halla infesta toda la América Latina. [...] Nuestro país ha sido quizás entre los hispano-americanos el menos contaminado por el decadentismo y el modernismo. Lo ha salvado por de pronto su retraso literario¹².

En este marco, resulta previsible que Ventura García Calderón no incluya a Eguren en su *Biblioteca de la Cultura Peruana* (compuesta de 13 volúmenes editados en 1938) puesto que, junto con la mayoría de los intelectuales que componen el novecientos, simpatiza con Chocano y desconoce a Eguren. Con la música de fondo del estrepitoso autor de *Alma América*, los intelectuales de la época, signada por las heridas de una derrota rumiada fronteras hacia adentro, prefieren conservar antiguas tradiciones antes que escuchar las sutilezas en sordina de una novedad. Recuerda Eguren que al leer sus primeros versos, Chocano le preguntó “¿De dónde has copiado esto?”¹³. La pregunta es significativa porque pone en escena la modalidad de lectura de toda una

¹¹ Luis Loayza. *Sobre el 900*. Lima. Hueso Húmero ediciones. 1990.

¹² José de la Riva-Agüero. *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima, Pontificia Universidad Católica de Perú, 1962, pp. 273-274. Las cursivas son del texto original.

¹³ Cf. En César Francisco Macera, “José María Eguren, todo un poeta: reportaje” en *Turismo* N.º 158, Lima diciembre de 1940. Reproducido en *O.C.*, pp. 450 – 459.

generación. El rechazo frente a lo extraño, que siempre se interpreta como copia de lo extranjero y el atrincheramiento en un americanismo a lo Chocano, respondía al entusiasmo patriótico desatado por la derrota frente a Chile:

En realidad, he de repetirlo, el modernismo peruano fue flácido y romanticoide. La amargura de la derrota en la guerra reciente, hacía poco transitable el camino del esteticismo, obligando al escritor a hacerse vocero de la angustia patriótica, que llenaba la atmósfera¹⁴.

Bien dice, entonces, Luis Alberto Sánchez que Chocano, más que ser el poeta de América, es el poeta del criollaje peruano¹⁵. Cuando en 1897, el autor de *Alma América* recibe en Lima un ejemplar de *Los raros*, autografiado por su autor, se apresura a manifestar su impugnación a lo francés, motivado tal vez, como sugiere Sánchez, por un desconocimiento total del idioma y de los autores retratados por Darío. La incomprensión de Chocano, tan grande como su soberbia, se pone al descubierto en la reseña del libro escrita para *Neblina* en mayo de mismo año:

Los Raros de Rubén Darío, el prosador brillantísimo, no inferior al poeta, debiera merecer nuestros aplausos entusiastas de 'correligionarios artísticos'; pero, con gran sorpresa quizá para los corifeos de Darío, censuramos enérgicamente su obra por su contexto en sí y por sus consecuencias de propaganda. ¿Qué fin artístico ha querido dar Rubén Darío a *Los Raros*? Si hacer de su obra un misal para la religión del nuevo arte americano, se equivoca; porque hay entre nosotros algunos lo bastante capaces para no encerrar en el cartabón francés, exclusivamente, sus producciones. Si hacer una exposición comentada de escritores nuevos, para darlos a conocer, también se equivoca, porque Gómez Carrillo en su *Literatura Extranjera*, le aventaja, sin duda, desde el punto de vista crítico. Descontando el arte admirable de la prosa exquisita en que está todo él escrito, este libro es un fracaso como obra de crítica y como obra de propaganda¹⁶.

¹⁴ Luis Alberto Sánchez. *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano*. México, Libro Mex, 1960, p. 59.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 198.

¹⁶ Citado por Sánchez en *op. cit.*, p. 73. Sánchez transcribe párrafos conservados por Chocano en sus *Memorias* puesto que el número de la revista se perdió en el incendio de la Biblioteca Nacional de Lima en 1943.

El proceso de configuración de un campo literario peruano, que como hemos considerado, tiene su inicio en la segunda década del siglo XX, se desarrolla dificultosamente dentro del marco que impone el reinado poético de Chocano, que se extiende –al menos- hasta 1922 cuando se realiza la grotesca entrega de la corona de laureles de oro de manos de Clemente Palma acompañada por un discurso del Presidente Leguía. Las palabras de Chocano al recibir la corona en el Palacio de la Exposición, son índice de la apoteosis del poeta civil tan contraria a los procesos de configuración del artista moderno ya descriptos:

La corona con que ciñen en mi frente los pueblos del Perú, no halaga mi amor propio tanto como mi amor patrio; así quisiera levantar la cabeza lo bastante como para que del mundo entero fuera vista esta corona como un emblema delicado a la vez que solemne de la cultura nacional. ¡Bienaventurados los pueblos que aman a sus poetas, porque de ellos es el reino de la Inmortalidad¹⁷.

El éxito de Chocano se explica, en parte, por su conspicuo ejercicio como cantor oficial. Así lo demuestra la edición de *Alma América* en 1906 con 5.000 ejemplares pagados íntegramente por el gobierno del Perú y el encargo, por esa misma época, de escribir otra letra para el Himno Nacional Peruano por parte del Congreso. El dato no es menor si consideramos la precariedad en que se realizó la edición, circulación y recepción del material poético del resto de los escritores de la época. Para tomar un ejemplo, reparemos en que el primer tomo de poesía de Manuel González Prada apareció en una edición de 100 ejemplares bajo el título de *Minúsculas*, sin permiso de su autor, como realización doméstica de su esposa y su hijo para festejar su cumpleaños el 6 de enero de 1901.

¹⁷ Citado por Sánchez en *op. cit.*, p. 389.

La apelación a Chocano en el momento de indagar sobre la figura de escritor de Eguren es inevitable. La popularidad que alcanza el primero basada en la búsqueda del éxito inmediato, el aplauso consagratorio y el coloquio cercano con el público es, de plano, la antítesis del segundo. Sin embargo, antes que Eguren, Manuel González Prada (1848-1918) se alza como el contrapunto cabal de los laureles y honores que en vida recibe Chocano. Creemos que el examen de las instancias que rodearon el desarrollo de la poesía modernista en el Perú debe realizarse a la luz de las particularidades dentro de las cuales, como hemos estudiado en el capítulo III, se desarrolla la vida literaria en el fin de siglo XIX peruano. Esta cuestión se hace bien evidente en González Prada dado que su obra poética se publicó prácticamente en forma póstuma. Si bien su primer poema apareció en *El Comercio* en el año 1867, es recién después de la segunda mitad del siglo XX cuando se conoce la totalidad de los mismos, siendo *Minúsculas* (1901) y *Exóticas* (1911) los únicos libros de poemas que publicó en vida¹⁸.

La situación resulta más compleja aún cuando consideramos que si bien publicaba poemas en las revistas y periódicos, la mayoría de la veces lo hacía en forma anónima probablemente, como dice Luis Alberto Sánchez, debido a su interés por ocultar un flanco débil o sentimental a sus numerosos enemigos:

¹⁸ La cronología de los poemas publicados por González Prada indica claramente el carácter póstumo que alcanza su figura de poeta oculta detrás del maestro de "propaganda y ataque":

1869: publica por primera vez una letrilla en *El Comercio*.

1871: publica algunos versos en el *Parnaso Peruano*.

1873: publica algunas baladas indigenistas en el *Correo de Perú*.

1901: *Minúsculas* en edición doméstica y sin autorización del autor.

1909: aparece anónimamente *Presbiterianas*, breve colección de poemas satíricos.

1911: *Exóticas*.

Los libros de poemas publicados después de su muerte en 1918 son los siguientes: *Presbiterianas* (Lima, 1928); *Trozos de vida* (París, 1933); *Baladas peruanas* (Santiago de Chile, 1935); *Grafitos* (París, 1937); *Libertarias* (París, 1938); *Baladas* (París, 1939); *Adoración* (Lima, 1947); *Poemas desconocidos* (Lima, 1973); *Cantos del otro siglo* (Lima, 1974); *Letrillas* (Lima, 1974).

González Prada publicó muchos versos en su vida, pero (salvo *Minúsculas, Exóticas*), siempre sin su nombre. No creo que desconfiara de sí mismo como poeta: desconfiaba de los demás como lectores y apreciadores de su poesía; recelaba de la disminución de su influencia moral sobre la juventud si descubría sus flaquezas de corazón y sentimiento. Dado el medio en que actuaba, los versos podrían perjudicar su actividad como líder ideológico, como conductor de conciencias¹⁹.

La cuestión interesa a la hora de revisar las habituales ordenaciones de autores y movimientos estéticos que realiza la historiografía literaria, y en especial, en el momento en que emergen los campos literarios nacionales. En el Perú se da la paradójica situación de que, si bien por un lado se considera al movimiento modernista local "rezagado" en relación al del resto de los países del continente, por el otro, la solitaria figura de González Prada es apuntada como prestigioso "antecedente" del modernismo hispanoamericano²⁰.

Ahora bien, la situación cambia notablemente si tenemos en cuenta la particular relación de la obra de González Prada con la emergencia de nuevas relaciones de circulación y recepción de los textos literarios en el marco de una

¹⁹ Luis Alberto Sánchez: "Introducción. Esclarecimiento necesario sobre los manuscritos inéditos de González Prada" en *Letrillas*. Lima. Editorial Milla Batres, 1974, p. 18.

²⁰ En el interesante estudio preliminar que Alfredo González Prada realiza a la edición de *Grafitos* (1937) reproduce fragmentos de un estudio realizado por Luis Alberto Sánchez aparecido bajo el título de "Inéditos de González Prada" en *Mundial*. Lima. 24 de diciembre de 1926 donde se apunta que: "En un cuaderno de versos correspondientes al año 1880, Don Manuel escribía este triolet con acentuación en cuarta y séptima, en vez de cuarta y octava:

"No temas nunca las iras del mal,
Nos mata el goce supremo del bien.
Si un mal te hiera con dardo fatal,
no temas nunca las iras del mal.
Mas duda y tiembla si un bien celestial
Con luz y flores adorna tu sien:
No temas nunca las iras del mal,
Nos mata el goce supremo del bien.

"Pues bien, en 1892, cuando Rubén Darío escribió el célebre "Pórtico" a Salvador Rueda –incluso luego en *Prosas Profanas*– los poetas saludaron la aparición de un nuevo metro, que ya Prada había usado, y antes que él, Juan de Mena e Iriarte, el uno en el siglo XV y el otro en el XVIII". A su vez, Alfredo hace referencia al reconocimiento póstumo del que recién estaba siendo objeto su padre por esa época, en especial, a partir del examen de la *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882 – 1932) de Federico de Onís cuando coloca cronológicamente primero a González Prada en el grupo de los más destacados precursores del modernismo. Cf. "Advertencias del editor" en Manuel González Prada, *Grafitos*, Paris, Tipografía de Louis Bellenand et Fils, 1937, pp. 14 -15.

incipiente modernidad del campo en los inicios de la segunda década del siglo XX. No es aleatoria entonces la coyuntura que rodea la publicación de *Exóticas*, es decir, que González Prada decida publicar su libro de poemas en 1911 a los 66 años cuando ya vivía alejado de las contiendas políticas. La cuestión señala una interdicción: la incompatibilidad entre escribir versos "en serio", como decía Martín Adán, y tener aspiraciones políticas cuando lo aceptable seguía siendo el uso de la poesía para fines políticos o civiles y reprochable su ejercicio fuera de toda utilidad²¹.

Exóticas, entonces, no es obra de la madurez, sino de una tardía voluntad de aparición²². La reunión de poemas que habían permanecido inéditos durante muchos años impone una amplia distancia entre el momento de la composición (circa 1880 según Sánchez) y el de la publicación y circulación. De ahí que el poeta González Prada, juzgado en el marco de las modulaciones que el modernismo desarrolla fronteras adentro del Perú y atendiendo a las variantes propias de la conformación de ese campo intelectual, asuma un valor diferente al del antecedente que le otorga la historiografía hispanoamericana. En este sentido, y atendiendo a las fechas de la publicación y recepción de los poemas, González Prada se vuelve contemporáneo de poetas que, según la historia literaria que atiende al ciclo generacional, podrían ser sus tardíos discípulos: esto es así con Eguren, como con Vallejo en su etapa de *Los heraldos negros*.

²¹ En un intento de diferenciar el mundo aparte de la poesía. González Prada decía en el prólogo de *Mimisculas*: "Resignémonos en prosa / Mas en verso combatamos / Por la azucena y la rosa".

²² En su tesis para el Bachillerato de Letras escrita en 1905. Riva-Agüero tempranamente señalaba la situación: "Para González Prada la poesía no ha sido sino culta distracción de la inteligencia, dedicada a más graves meditaciones, y descanso de la voluntad, empeñada en ocupaciones más difíciles. Así lo descubre la misma brevedad deliberada de sus versos; y harto demuestra la muy reducida circulación que les ha dado, que no les concede gran importancia. Su valor y significación radica en sus artículos y discursos, reunidos unos en *Páginas libres* (París, 1894), dispersos otros en revistas, periódicos y hojas sueltas; muchos de carácter literario y político, y casi todos de propaganda anticlerical". Cf. *op. cit.* p. 234.

Luis Alberto Sánchez se lamenta del poco amor a la publicidad que profesó González Prada. Cree que si hubiese dado a conocer sus poemas en el momento de su ejecución seguramente no habría quedado relegado a los difusos márgenes del antecedente. Lo mismo podríamos decir de Eguren, y su caso de modernismo de derivación o de supervivencia, tan difícil de catalogar. Pero más allá de la voluntad de publicación de ambos poetas, la situación demuestra que el modernismo en el Perú, lejos de ser tardío y flácido, debió esperar la conformación de una red de lectores capaces de capturar su novedad. Tal vez, esa falta de lectores hace que las poéticas de Eguren y de González Prada testimonien la distancia, experimentada como vacío, que se extiende entre el poeta y su público. Desde esa brecha dice el poeta:

Huyendo de la pompa y la grandeza,
Sin mendigar aplausos ni laureles,
Llamad a la mansión de la tristeza,
Oh mis Rondeles²³.

El apartamiento de González Prada y Eguren, cada uno en su momento, de la escena literaria oficial y la construcción de una imagen de poeta separado de la esfera social, se vincula fuertemente con la metódica elaboración de una obra pacientemente trabajada a lo largo de los años en espera de lectores. En este sentido, podemos decir que inauguran -en el Perú- el arte nuevo tal como lo piensa Walter Benjamin: provocan una demanda cuando todavía no había sonado la hora de su satisfacción plena²⁴. El radicalismo que presentan ambas figuras fue señalado tempranamente por Luis Alberto Sánchez desde las páginas de *Amauta*:

²³ Manuel González Prada: "Rondel" en *Minúsculas*, Lima, El Inca, 1928, p. 100.

²⁴ Cf. Walter Benjamin: "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica" en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 49.

Para muchos [Eguren] no tiene otra significación que la de poeta. Sin embargo yo le encuentro la de reaccionar violentamente contra el medio universitario y apatronado de su época. De ahí que, inconscientemente, buscara apoyo en el único que podía entenderlo por ser un desadaptado: Prada²⁵.

2. El lugar de Eguren en el proceso de modernización literaria peruana

Tal vez por la elección de una posición de resistencia, la figura del poeta Eguren ejercería una irresistible atracción sobre los jóvenes de las promociones posteriores. A causa del desdén por obtener reconocimiento oficial y un aprendizaje efectuado fuera del mundo académico, por su retiro aristocrático, sus cotidianas apariciones como caminante misterioso y su roce con el mundo de la infancia, su imagen de escritor se aproxima al dandismo baudeleriano. Su casa del Barranco fue lugar de culto, centro de peregrinación donde, distintas generaciones de artistas, confluyeron en las tertulias del domingo. Ernesto More testimonia su paso por la casa del Barranco y da fe de la existencia de un club semisecreto formado por el "grupo de los Duendes" donde sus miembros se otorgaban títulos como en una orden de caballería:

No han llegado a los oídos del cronista sino muy velados detalles acerca de la duendería, lo que está probado que existió. Duende que transparenta, deja de ser duende. Lo cierto es que los duendes se reunían con cierta frecuencia, por las noches, con el ánimo de formar algazara literaria. Cuentan que Eguren dijo: "¡Fíjense bien, yo soy un

²⁵ "Ramona y José María Eguren" en Revista *Amauta* n.º 21, Lima, febrero-marzo de 1929, p. 31. Eguren y González Prada entablan una relación de amistad desde 1908 en el Barranco donde vivía Eguren y solía pasar sus veranos Prada. Al respecto dice Estuardo Núñez: "La amistad descubrió una intensa afinidad espiritual entre ambos espíritus, fortalecida con lecturas comunes de los simbolistas franceses, cuyos libros había traído de Europa el segundo. Se hacían mutuas visitas con largas pláticas sobre libros y problemas de versificación e intercambiaban libros de interés común [...] La afinidad llegó alguna vez a la identificación en la propia obra, pues existe más de un poema de González Prada que parece el calco de otro de Eguren. Pero nadie podría hablar de plagio pues se publicaron el mismo año (1911) en sendos libros, y conociendo la línea intelectual de uno y otro autor no puede conjeturarse sino la coincidencia y la afinidad de cultura y sensibilidad". Cf. *op. cit.*, pp. 25 – 26.

duende!... ¡pero hay otros duendes! ¡Cítenlos para formar una ronda y una vida!... La haremos a espaldas del mundo o adentro de la tierra, porque yo he visto unas cuevas muy lindas... No seremos muchos, pero bailaremos, cantaremos, jugaremos... y luego (aquí el poeta dicen que bajaba la voz), en cuanto venga la aurora... ¡zas!... ¡desapareceremos!...” La cofradía subterránea tenía su ceremonia, sus obligaciones, sus investiduras...²⁶

De espaldas al mundo o bajo tierra, la secreta tarea de Eguren rindió sus frutos más allá del tiempo en que le tocó escribir. La confluencia del poeta solitario y los escritores jóvenes, primero de *Colónida*, luego de *Amauta* y finalmente los pertenecientes a la década del 30, permite la articulación un espacio propicio para la configuración de un territorio poético al margen de la literatura oficial en el cual, finalmente, el poeta encontró un grupo de lectores.

2.1. Eguren y *Colónida*

El número dos de *Colónida* (1º de febrero de 1916), con el retrato de Eguren pintado por Valdelomar en la tapa, es no sólo un triunfo de la revista como proclama su director, sino que también es un triunfo de Eguren. Por primera vez se rinde homenaje a su persona de poeta y se publica un estudio sobre su poesía que podemos considerar fundador de la crítica egureniana en el Perú: “Ensayo sobre José María Eguren” de Enrique Carrillo (Cabotín)²⁷. El estudio viene precedido por una significativa introducción del director de la publicación, que funciona como una suerte de manifiesto del grupo *Colónida*:

Colónida realiza, con la publicación de este brillante ensayo, uno de sus más grandes ideales. Fue creada esta revista para dar a conocer al público, engañado tantas veces por falsos apóstoles, a los verdaderos ingenios nacionales, entre los cuales tiene el más alto puesto de honor nuestro maravilloso poeta. Este triunfo de *Colónida*, que necesita algunas líneas de comentario, lo es, al mismo tiempo, de quienes, desde hace seis u ocho

²⁶ Ernesto More, *Huellas humanas*, s.p.i., Lima, 1954, pp. 123 –124, cit. por Jorge Aguilar Mora en su “Estudio preliminar” a Martín Adán *El más hermosos crepúsculo del mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 34.

²⁷ El ensayo fue reproducido como prólogo en la edición de *La canción de las figuras* de ese mismo año.

años, fueron los admiradores solitarios, los entusiastas estimuladores, los cariñosos hermanos y los voceros incansables del tesoro artístico de Eguren, que hoy nos revela un escritor cuyo talento, donosura, eclecticismo y honda sensibilidad artística, han pasado los límites de la Patria. Necesario es citar los nombres de los que, entre nosotros, exaltaron desde su iniciación los valores poéticos de Eguren. Entre los que comprendieron, alentaron, y sostuvieron en discusiones a Eguren, entre los que valerosamente lo aplaudieron en sus escritos cuando el poeta surgía, se cuentan bien pocos por cierto²⁸.

La vindicación de Eguren es también la vindicación del puñado de lectores solitarios, aristos ellos mismos, un grupo de jóvenes precedidos por la emblemática figura de Don Manuel. De ahí que, como ya lo esbozamos, el modernismo en el Perú se resuelve en el arco que se dibuja entre la poesía semioculta de González Prada y la poesía marginal y desconocida de Eguren. En el medio, la historiografía hace hincapié en la consagración oficial nacional e internacional de Chocano como cantor de las gestas y de la naturaleza patria²⁹.

Enrique Carrillo inicia su ensayo arrojando dos preguntas emblemáticas, preguntas que seguirán resonando por más de dos décadas en el Perú: "¿El poeta Eguren? ¿Pero hay un poeta Eguren?". Y en el intento de dar cuenta del lugar de Eguren en el marco, no sólo del Perú, sino de la poesía hispanoamericana, el ensayista lo presenta como el primer poeta simbolista de América. "Eguren –afirma– es nuestro primer simbolista"³⁰. El simbolismo, desde la perspectiva que inaugura Carrillo, se vuelve algo más que el modernismo. El

²⁸ *Colónida* n.º 2, p. 5. Los nombres que cita Valdelomar son los siguientes: Don Manuel González Prada, Enrique Bustamante y Ballivián, Percy Gibson, Enrique Casterot, Luis Alvarez Calderón, Alfredo González Prada, Guillermo 2º Billinghurst, Luis Emilio León, Alfredo Muñoz, Manuel Belingolca, Julio A. Hernández.

²⁹ La configuración del modernismo peruano a partir del triunfo de Chocano se repite todavía en el análisis de Max Henríquez Ureña. Véase el capítulo XIV dedicado a Lima de su *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, pp. 329 – 348.

³⁰ Xavier Abril, todavía en 1970, realizaba la misma operación: "Los alardes formales (en que incurrió Darío con supremo artificio, pero sin poesía la más de las veces), no inquietaron a Eguren sino pasajera y momentáneamente en sus comienzos, ya que su afán creador procedía de la síntesis de los medios y no de la hinchazón de la voz ni de los recursos orquestales: lo contrario de la banda modernista que fatigó la plaza pública y entristeció, doblemente el ocaso del 900". Véase: *Eguren, el obscuro. (El simbolismo en América)*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1970, p. 95.

ensayista lo circunscribe a la interpretación figurada de la realidad, la transposición musical del paisaje, la expresión del individualismo en el arte, con versos que se distinguen por una lánguida cadencia de misterioso eco y la aristocracia de su léxico. Deducimos, entonces, que la distinción del simbolismo egureniano es, en el modo que lo lee Carrillo, la manifestación cabal del modernismo rubendariano en el Perú. En este punto, calificar a Eguren como simbolista es un artilugio del ensayista para separar y diferenciar su poética del "verbo épico, deslumbrador y flamígero de nuestro enorme Chocano"³¹.

En principio, si seguimos la descripción de Carrillo, nada distinguiría al modernismo de Eguren en relación con el resto del modernismo hispanoamericano. Sin embargo, el valor del ensayo reside en haber apuntado, junto a las generalidades que Eguren comparte con los poetas de su época, las particularidades de su poética, su nota individual: el "capricho goyesco inspirado por una juguetería" y las huellas poéticas que dejan entrever que quien escribe es un "pintor de talento". El primer aspecto ha sido ampliamente señalado por la crítica posterior, aunque no con la profundidad que el tema merece. El segundo, ha sido prácticamente ignorado.

2.2. Eguren y *Amauta*

Los intelectuales y artistas de los años veinte, atravesados por la importancia creciente del tema del regionalismo frente al centralismo limeño, son los artífices de la fuerte emergencia del pensamiento indigenista como centro de la escena política y cultural. Además, la época está marcada por la difusión del marxismo ligado, a su vez, con la reflexión sobre los problemas nacionales. De ahí que las tensiones entre costa y sierra, indigenismo e hispanismo, nacionalismo y

³¹ Enrique Carrillo, *op.cit.*, p. 8.

cosmopolitismo, susciten intensos debates en el seno de la crítica literaria de la década. La fundación de las Universidades Populares González Prada, la creación de la Sección de Asuntos Indígenas por el gobierno de Leguía en 1921, la fundación del Patronato de la Raza Indígena en 1922, del Comité pro-indígena y la Federación Obrera Nacional Indígena, del APRA en 1924, de la Confederación General de Trabajadores del Perú en 1929 dan cuenta de las instancias políticas y culturales en las que se movían los intelectuales peruanos en una época de grandes cambios y movilizaciones sociales. En su inicio, *Amauta* se ofrece como un espacio abierto a las nuevas tendencias, haciendo cohabitar en su seno a la vanguardia, el indigenismo y el marxismo. Este marco condiciona el número donde la revista realiza la reivindicación poética de Eguren.

El número 21, correspondiente al bimestre febrero-marzo de 1929, reúne una serie de ensayos a la manera de dossier bajo el título de "Poesía y verdad. Preludio del renacimiento de José María Eguren" con artículos de Xavier Abril, Jorge Basadre, Luis Alberto Sánchez, Estuardo Núñez, María Wiesse, Gamaliel Churata, Julián Petrovick (seudónimo de Oscar Bolaños), Julio del Prado y el mismo Mariátegui. También reproduce, y esta es una contribución de enorme importancia, una serie de acuarelas del poeta, producto de su largo y paciente trabajo como pintor. Los artículos de Basadre, Sánchez y Mariátegui determinan un punto de inflexión en la historia de las lecturas de Eguren.

"Elogio y Elegía de José María Eguren" lleva como título el trabajo de Basadre y en él se cifra la perspectiva de estas nuevas lecturas. Entre el reconocimiento y la despedida, y con el telón de fondo de la vanguardia, Eguren pasa a formar parte del pasado poético peruano. Concluye el crítico con certeras promesas de realizaciones futuras:

Los poemas de Vallejo dan la sensación de algo no concluido, de algo a medio hacer, pero con un estupendo fracaso; los poemas de Eguren dan la sensación de algo acabado. Sin embargo, genéricamente, puede decirse que el arte de Eguren ha tramontado mientras que Vallejo está actualmente en París, y es aún joven³².

Basadre elogia a Eguren y lo posiciona dentro y fuera del modernismo como ya lo había sugerido Carrillo, pero desiste de calificarlo en relación a las escuelas de fin de siglo europeas. La diferencia que impone Eguren en la literatura peruana se mide, desde la perspectiva de Basadre, a partir de la relación con el público. La diferencia de Eguren, entre otras cosas, fue la de hacer poesía para minorías y desestimar la opinión pública, la poesía civil y los sucesos políticos:

Es Eguren quien inicia la separación radical entre el público. La burguesía intelectual empieza a sentir un sentimiento inédito, el malestar de la incompreensión y desde entonces aprende a mofarse y a lamentarse porque se escribe "en difícil"³³.

El balance crítico de Basadre inaugura una perspectiva histórica que traza líneas de continuidad y diseña fronteras de exclusión. A partir del desafío al tradicionalismo universitario y al populismo vulgar, la rebeldía intelectual y estética se encuentra con sus maestros: Gonzalez Prada, Eguren y *Colónida*. Por este camino se inicia la liquidación del novecientos, en especial, de la justicia literaria ejercida por José de la Riva-Agüero, Ventura García Calderón y Clemente Palma, su culto a la claridad y al continentalismo arielista.

Basadre se interesa fundamentalmente por la dificultad de Eguren. Pero esa dificultad se resiste a la penetración cuando el crítico se limita a enumerar sus notas más evidentes quedándose en los bordes que diseñan las imágenes. Esotérica, simbólica, maravillosa, trágica, visionaria, alegórica, excéntrica y

³² *Op. cit.*, p. 29.

³³ *Op. cit.*, p. 21.

aristocrática, la complejidad de la poesía de Eguren, también para Basadre, contrasta con la vida sencilla y simple del poeta.

El momento de mayor intensidad en la lectura se produce al abordar el mundo de juguetería en la línea que ya había abierto Carrillo. Basadre descubre que detrás de las figurinas deliciosas, de las princesas rubias, los dominós y peleles se vislumbra el desengaño y la miseria de la vida. Son "baratijas que desgarran" puesto que, detrás del infantilismo de Eguren se esconde una visión trágica y grotesca que lo aleja del mundo jovial e inocente que a primera vista aparenta.

Basadre insiste en establecer relaciones entre Eguren y Vallejo, es decir, entre modernismo y vanguardia, más allá de las evidentes diferencias de los tópicos y de las técnicas. Y entonces el paradigma de análisis se encamina hacia las relaciones entre el poeta y la vida. De ahí que Basadre pueda filiar a Vallejo en una tradición poética que Eguren inaugura desde la marginación, la dificultad y el sentido de lo trágico cotidiano:

Vallejo está plantado en medio de la vida: Eguren en un mundo de milagrería que sólo en lo profundo recoge lo vital de la vida. (Así también mientras la vida de Eguren es una vida subterránea, en la biografía de Vallejo se cuentan la prisión, la diaria bohemia de la pobreza). La melancolía de Eguren hiere, el dolor de Vallejo, desgarr³⁴.

Más allá de la común dificultad, y más allá de las diferentes formas poéticas, las obras de Eguren y de Vallejo permiten internarse por las zonas inéditas para la literatura peruana emplazándola, de lleno, en los caminos de la modernidad poética. Al fin concluye: "Vallejo es más humano y Eguren más artista". Lo sorprendente es que gracias al arte de Eguren, Basadre puede atisbar el libro futuro, todavía no escrito de César Vallejo.

³⁴ *Op. cit.* p. 29.

En sintonía con el artículo de Basadre, Luis Alberto Sánchez dice que se puede definir a Eguren por lo que no fue: prescindió del apostolismo americanista de Rodó como del cisne rubendariano, no tuvo parentesco con los periódicos y se encontró huérfano de ambiente de redacción:

Pero es mejor que nos ordenemos un poco, y a trueque de tanto elogio, hagamos el balance:

Eguren no fue poeta criollista,
 No fue americanista;
 No hizo versos conmemorativos;
 No fue poeta universitario;
 No fue poeta de arrebatos lúbricos;
 No fue lunático³⁵.

Si por un lado, señala correctamente todo lo que Eguren no fue para diferenciarlo del novecientos y de la erudición universitaria de sus contemporáneos; por otro, enfatiza y exagera la idea del poeta niño, inocente e ingenuo, asexuado e intemporal. Sin embargo, hay un punto en el listado de Sánchez que merece ser mencionado porque está marcando los carriles por donde transitaba la discusión crítica a fines de la década del veinte. Muy sutilmente y cuidándose de no ofender al director de la revista, con quien ya había sostenido una polémica memorable³⁶, elogia a Eguren por no haber caído en las búsquedas indigenistas:

Mientras sonaban los dinamitazos para descuajar un trozo de montaña andina, Eguren se entretenía en fotografiar el panorama con su máquina miniaturesca, de su exclusiva invención, todo así, miniado, prolijo, aparentemente imperceptible, pero conteniendo toda la perspectiva, los personajes todos, bajo la apariencia de juguete³⁷.

Por primera vez en la historia de las lecturas egurenianas se hace referencia a la relación entre su poética y su práctica fotográfica, y en especial a

³⁵ “Ramona y José María Eguren”, id., p. 30.

³⁶ Los documentos principales de la discusión entre Mariátegui y Sánchez puede verse en *La polémica del indigenismo* [compilación realizada por Manuel Aquézo de textos publicados mayormente en 1927], Lima, Mosca Azul Editores, 1987.

³⁷ Sánchez, id., p. 31.

la excéntrica modalidad que asume esa actividad en Eguren. La alusión al arte del miniado que cultivó desde sus inicios el autor de *Simbólicas*, si bien en una primer instancia queda asociado al juego del infante, alcanza mayor complejidad cuando descubrimos que el juguete es una máquina inventada por el mismo poeta³⁸. La asociación entre la actividad fotográfica y poética permaneció inexplorada por la crítica y, como veremos, perfila un punto de apoyo ineludible en el estudio de Eguren. Lo que interesa en el artículo de Sánchez es que, tal vez sin proponérselo, intuye la forma en que desde las líneas poéticas del siglo XIX, el poeta traza lazos con formas de arte propias de la vanguardia.

Finalmente, José Carlos Mariátegui, en "Contribución de la crítica de Eguren", reproduce el fragmento sobre Eguren que ya había publicado en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (en el capítulo "El proceso de la literatura"). Allí refuerza la imagen, en general compartida por los colaboradores de *Amauta*, sobre el poeta niño, evadido de su época y de la realidad que lo circunda. Si bien reconoce la importancia del interiorismo que funda la poesía egureniana y del gesto aristocrático que la alienta, termina por vincularlo al espíritu colonial que caracterizó a la burguesía republicana del Perú. De este modo, separa a Eguren de modernismo rubendariano, y de toda la ideología que se juega en torno de la aristocracia del talento, distante y reactivo del consumismo refinado del rey burgués³⁹. Dice Mariátegui:

³⁸ Se trata de una minúscula cámara construida por Eguren con la que tomaba fotografías en miniatura a la que nos referiremos más adelante.

³⁹ El gusto por el lujo que produce el industrialismo y las magnificencias del decorado *art nouveau* que rige el arte del fin del siglo XIX, tiene una doble lectura según la temprana advertencia de Octavio Paz. Si por un lado, desde la moral del marxismo dogmático se la juzga como una literatura de clase ociosa, por el otro, podría replicarse que su negación de la utilidad y su exaltación del arte como bien supremo son algo más que un hedonismo de terrateniente: funcionaron como una rebelión contra la presión social y una crítica de la abyecta actualidad latinoamericana. En este sentido, el modernismo no fue una escuela de abstención política sino de pureza artística. Más aún en el Perú, que como vimos en Manuel González Prada, las posiciones

En Eguren subsiste, mustiado por los siglos, el espíritu aristocrático. Sabemos que en el Perú la aristocracia colonial se transformó en burguesía republicana. El antiguo "encomendero" reemplazó formalmente sus principios feudales y aristocráticos por los principios demo-burgueses de la revolución libertadora. [...] Eguren —el caso tenía que darse en un poeta— es tal vez el único descendiente de la genuina Europa medioeval y gótica. Biznieto de la España aventurera que descubrió América, Eguren se satura en la hacienda costeña en el solar nativo, de ancianos aromas de leyenda. Su siglo y su medio no sofocan en él del todo el alma medioeval. [...] había necesitado siempre de evadirse de su época, de la realidad⁴⁰.

Si por un lado, desde la perspectiva que inaugura Mariátegui en su proceso de la literatura peruana, Eguren es el precursor del cosmopolitismo que permitirá el advenimiento de un superador nacionalismo literario, por el otro, queda afincado a lo colonial que en su esquema analítico forma parte de lo retrógrado del Perú. Su ambivalencia frente a la poesía de Ezequiel Landi, un fuerte impacto para la crítica literaria que, mayoritariamente, continuó su labor. Más allá del reconocimiento y el entusiasmo vindicativo, Mariátegui, en cierto modo, confirma la imagen del poeta-niño, que por su ingenuidad, queda atrapado en el pasado. Su poesía exquisita, el encanto de su voz, su desdén frente al poder no cuentan a la hora de juzgar el proceso literario desde la moral del nacionalismo político:

Eguren, en el Perú, no comprende ni conoce al pueblo. Ignora al indio, lejano de su historia y extraño a su enigma. Es demasiado occidental y extranjero espiritualmente para asimilar el orientalismo indígena. Pero, igualmente no comprende ni conoce tampoco la civilización capitalista, burguesa, occidental. De esta civilización le interesa y le encanta únicamente, la colosal juguetería. [...] Eguren ve al hombre jugar con la máquina; no ve, como Rabindranath Tagore, a la máquina esclavizar al hombre⁴¹.

Se hace evidente que, más que el renacimiento de Eguren, Mariátegui promueve su elegía en un tiempo marcado por la discusión y la lucha por la

de un radicalismo político no obstaculizaron una producción poética, aunque secreta, regida por una pureza artística ineludible. Cf. Octavio Paz: "El caracol y la sirena", *op. cit.* También puede verse en Ángel Rama (*Rubén Darío y el modernismo*) y en Noé Jitrik (*Las contradicciones del modernismo*) un amplio estudio de las tensiones que atraviesan al esteticismo modernista.

⁴⁰ *Amauta* n° 21, id., p. 40.

⁴¹ *op. cit.*, p. 40.

reivindicación del indio. En la interpretación se impone, finalmente, la operatoria dual entre costa y sierra, entre indio y blanco, sobre la que batallan los *Siete ensayos*.... Sin embargo, en las observaciones de Mariátegui, se advierte una imagen provocadora. Más allá de su evasión conservadora, la razón poética de Eguren ha trasmutado al mundo en una “colosal juguetería”. En su crítica, el director de la revista atisba, en el seno de la poética egureniana, un signo de interrogación, de impugnación tal vez, sobre el más oscuro y mejor guardado secreto que ordena y reglamenta el funcionamiento de la sociedad capitalista: el ingreso de los objetos a la esfera del fetiche. Como veremos más adelante, la “colosal juguetería” será la vía regia que permitirá sustraer a los objetos de la tiranía de lo económico, anular, al mismo tiempo su valor de uso y su valor de cambio, e iniciar una forma de reapropiación de la realidad enajenada. El saber poético de Eguren le permitió entrever que los juguetes podían operar una excepción a la regla del capitalismo. Bien lejos de la inocencia infantil que señala Mariátegui, Eguren articula una posibilidad de liberación de la opresiva realidad con las estrategias propias de un juego de niños⁴².

2.3. Eguren y los poetas de Lima en los años 30

Afirma Mirko Lauer, que los años 30 en el Perú no fueron de movimientos culturales colectivos, sino más bien de maduración y concreción de obras

⁴² Giorgio Agamben estudia la relación entre mercancía, juguete y objeto de arte a partir del texto “La moral del juguete” de Baudelaire donde el poeta recuerda que cuando era niño visita la casa de una tal Mme. Panckoucke quien le mostró una estancia llena juguetes. La evocación de este recuerdo infantil le ofrece el pretexto para reflexionar sobre los mecanismos profundos de la creación artística en tanto relación entre los hombres y los objetos. Cf. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-textos, 1995.

individuales⁴³. La observación es cierta en el caso de Martín Adán, que por esa época escribía los sonetos y décimas de *La Rosa de la Espinela* y *Travesías de extramares* mientras inventaba uno de los personajes más inquietantes de la poesía peruana, Aloysius Acker, y gestaba su tesis de doctorado *De lo barroco en el Perú*. Pero no es el caso de César Moro y Adolfo Emilio Westphalen y la febril y explosiva actividad surrealista que despliegan en el conservador ambiente limeño. Paralelamente al secreto desarrollo de la monumental obra poética y ensayística de Martín Adán, Westphalen publica dos libros fundamentales (*Las ínsulas extrañas* en 1933 y *Abolición de la muerte* en 1935). Son los años del retorno de Moro a Lima después de su experiencia surrealista en París, su decisivo encuentro con Westphalen y la organización de la Exposición Surrealista de 1935, de la famosa polémica con Huidobro y de la publicación del único número del *Uso de la palabra*⁴⁴. Los combatientes contra el fascismo en la Guerra Civil española contaron con la solidaridad de estos escritores peruanos a través de la fundación de la célula de apoyo a la República Española y la publicación clandestina de cinco números del boletín CADRE (Comité de amigos de la República Española).

Mientras que la predominancia del poder militar⁴⁵ frenaba, mediante la represión y la violencia, a las fuerzas políticas emergentes, y en particular al APRA, este grupo de escritores desplegó el poder corrosivo de la palabra concomitante de una práctica destructiva indispensable para batallar contra la

⁴³ Mirko Lauer. *Los exilios interiores*. Lima, Hueso Húmcro ediciones, 1983, p. 35.

⁴⁴ Además de Westphalen, Moro y Adán, los escritores más destacados de este período son Enrique Peña Barrenechea, Xavier Abril, César Miró, Carlos Oquendo de Amat, Luis Valle Goycochea, Manuel Moreno Jimeno, José Diez Canseco, Ciro Alegría y José María Arguedas.

⁴⁵ Entre 1930 a 1933 gobernó el general Sánchez del Cerro, entre 1933 a 1939, el general Benavidez.

realidad y el ambiente en que se movían en Lima, la horrible, como la llamó César Moro⁴⁶.

En este contexto hay que situar la defensa que Westphalen hace de Eguren en "La poesía y los críticos" publicado en el primer y único número de *Uso de la palabra*⁴⁷. Partiendo de una posición beligerante frente a la crítica de poesía y apoyándose en las opiniones de Paul Eluard y las citas de su libro *Donner à voir*, Westphalen califica a la crítica en los siguientes términos:

Estas prácticas de mal agüero, estos usos carentes de resonancias fecundas de cualquiera especie, esta estafa desvergonzada, lleva el nombre, en muchos países, de "crítica de poesía"⁴⁸.

Y más adelante:

En el Perú esta especie tiene representantes malignos, anodinos, sensibleros, otros llenos de doblez, de perfidia o, sencillamente, los más, de ignorancia. Ellos definen, clasifican, premian, condescienden, exhortan. La *crítica de poesía*⁴⁹.

En este marco, son situados los trabajos críticos de Luis Alberto Sánchez y Estuardo Núñez, profesor y condiscípulo respectivamente, del autor de *Abolición de la muerte* en el Colegio Alemán. Primero arremete contra el *Índice de la poesía peruana contemporánea* cuya selección y prólogo estuvo a cargo de Sánchez⁵⁰. Impugna la enorme cantidad de poetas incluidos, calificados como meros rimadores de una bochornosa "colección de basura":

Debemos concederle que no falta uno solo de los trompeteros mayores y menores que remacharon versos en esta tierra infeliz dejada de la mano de la poesía. A más de los putrefactos rimadores, los Chocanos, Fiansones, Yerovis, Cisneros, etc., encontramos también al asqueroso tenor policial: Sassone. [...] El más huero formalismo, la más detestable cursilería, la más

⁴⁶ El título del famoso ensayo de Sebastián Salazar Bondy fue tomado de "Viaje hacia la noche", poema que Moro envió a André Coyné firmando desde Lima, la horrible.

⁴⁷ Lima, diciembre de 1939, pp. 1, 7 y 8.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 1.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 1.

⁵⁰ Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1938.

monocorde resignación, la más vacua vanidad, completan las cualidades estéticas y morales de esta mísera escuela literaria⁵¹.

Para Westphalen, la poesía peruana comienza con la obra de José María Eguren⁵². Es el fundador porque es el primero en otorgarle valor intrínseco al trabajo poético. Las prácticas que la preceden, a los ojos de Westphalen, no tienen ningún valor. Ina Salazar sostiene que la importancia que Westphalen acuerda a Eguren, y su negación de una tradición poética previa, tiene como telón de fondo su enfrentamiento con la tesis desarrollada por Luis Alberto Sánchez en *La literatura peruana* -cuya primer versión fue publicada en 1928-1929- en la que el crítico se empeñaba en mostrar la existencia de un corpus literario propiamente peruano después del período pre-hispánico. Ya hemos visto cómo el trabajo de Sánchez forma parte de la dinámica de los años veinte que aspiraba a definir lo nacional y demostrar la existencia de una literatura peruana contra los argumentos de la famosa tesis de José de la Riva-Agüero.

Separándose de las problemáticas de la década del veinte y en especial, del criterio que privilegia la cuestión de la identidad nacional en desmedro de los criterios de orden estético, rechaza la prueba del inventario que es la base del criterio cuantitativo de la tesis de Sánchez⁵³. Su método acumulativo y la falta de

⁵¹ *Uso de la Palabra*, p. 1.

⁵² Ina Salazar estudia esta cuestión exhaustivamente en su tesis de doctorado cuando recupera artículos del joven Westphalen, y en especial, "Lettre de Pérou" aparecido en *Front*, N.º 4, juin 1931, La Haye, Holanda, donde por primera vez argumenta su teoría sobre Eguren como fundador del campo poético peruano. Decía Westphalen en su artículo aparecido en idioma francés: "...au Pérou nous commençons à peine à avoir une poésie contemporaine et à peine notre tradition littéraire s'initie-t-elle. Au commencement de ce siècle un poète nanti de cet esprit d'aventure, de cet acharnement qui le guide aux exigences de son imagination vers une liberté... et la folie, a créé avec ses poèmes, un Monde esthétiquement parfait –autant que celui des anges –distinct, étranger à la médiocrité et à la grossièreté ambiante". Citado por Ina Salazar en "Recerches sur Emilio Adolfo Westphalen", Université François Rebelais – Tours, Directeur de recherche: Eve-Marie Fell, tomo II, p. 264, mimeo.

⁵³ Sobre esta cuestión, seguimos los criterios señalados por Mirko Lauer cuando dice que Luis Alberto Sánchez "ordena la literatura en torno a una visión acumulativa de lo nacional" en *Sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*, Mosca Azul editores, Lima, 1989, p. 13.

rigor crítico es prueba, para Westphalen, de la persistencia en la incomprensión poética y el escamoteo del lugar que le corresponde a Eguren a favor de los valores que representa Chocano como máximo exponente de las formas adoptadas por el modernismo que triunfó en el Perú. Por eso, el artículo en *Uso de la Palabra* va más allá de la coyuntura surrealista del momento sino que explicita de manera contundente una opinión madurada a lo largo de una década de paciente reflexión:

Podemos declarar concluyentemente que con Eguren, por primera vez en la historia literaria peruana, aparece la Poesía. Todo esfuerzo del crítico tenderá entonces a menoscabar o escamotear esta figura conmovedora. [...] La fatuidad de los críticos titubea ante la poesía de Eguren. Le reconocen méritos, pero es para mejor negarle. "Eguren no tiene nada que ver con la vida en su alud" declara L. A. Sánchez, y nosotros tratando de adivinar lo que aquí se entiende por "vida". Habrá que repetirle la cartilla, el abc de la estética al Dr. Sánchez: no es concebible la existencia de la poesía, que no tenga sus fundamentos en la más profunda y desgarrada experiencia vital⁵⁴.

Más allá del reproche por las clasificaciones arbitrarias e inútiles que Westphalen encuentra en la crítica académica, el ataque de *Uso de la Palabra* se motiva, por sobre todas las cosas, en el lugar otorgado a Eguren en la historia de la literatura peruana. Westphalen se molesta con la atribución a Vallejo del lugar del fundador, de ahí que el ataque se extienda a ciertos aspectos de la poesía del autor de *Trilce*:

Las aseveraciones caprichosas sobre las cuales basa, por lo general, la crítica nacional todo intento de apreciación y ubicación, se muestran de nuevo en el caso de César Vallejo. Su obra, incondicionalmente aceptada con los mayores elogios, es designada tanto por L. A. Sánchez, por Estuardo Núñez, cuanto por otros críticos, como la primera manifestación de la poesía nueva en el Perú; encuentran en ella, dicen ellos, las primeras resonancias del dadaísmo, del ultraísmo, hasta del surrealismo. Sin embargo no se dan nunca el trabajo de presentarnos objetivamente los motivos, de seguro exclusivamente personales, que tienen para esas aproximaciones. Por otra parte, ciertos rasgos de la poesía de Vallejo, ponen en evidencia que no han sido superadas y que en él aún perviven las taras tradicionales de la poesía castellana: así le hallamos sentimental, propenso a las efusiones familiares,

⁵⁴ *Uso de la Palabra*, p. 7.

al misticismo agónico y plañidero. [...] profundas raíces católicas e idealistas de Vallejo convierten casi toda su poesía en un borrascoso y patético diálogo con dios padre[...]⁵⁵

Con el correr de los años, Westphalen modificará este primer juicio de valor negativo sobre la poesía de Vallejo en relación con la de Eguren⁵⁶, pero en esta ocasión, la exacerbación de los reproches a la temática de la poesía vallejana se explican como consecuencia de la reacción anti-religiosa y anti-católica propia del surrealismo y a la estrategia desarrollada en la batalla por el reconocimiento de Eguren como el fundador de lo nuevo⁵⁷.

Aunque perteneciente a la misma promoción de Westphalen y, al igual que Estuardo Núñez, fue su condiscípulo en el Colegio Alemán, la reivindicación de Eguren que emprende Martín Adán (seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides) en *De lo barroco en el Perú* es de carácter diferente y hasta antagónica⁵⁸. Si para Westphalen, Eguren es el fundador de la literatura peruana pues antes que él no hay más que “letra muerta”, para Adán es el heredero de un vasto y abigarrado linaje amasado desde los inicios de la expresión colonial.

⁵⁵ *Uso de la Palabra*, p. 7 – 8.

⁵⁶ Cf. especialmente: “Eguren y Vallejo: dos casos ejemplares”, en *Debate* N.º 37, Lima, marzo de 1986 y reproducido en Emilio Adolfo Westphalen, *Escritos varios sobre arte y poesía*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 176 – 182.

⁵⁷ Curiosa inversión de lecturas: ya vimos cómo Jorge Basadre, en el contexto de *Amauta*, pone en relación estas dos poéticas para señalar en Eguren un apoteótico final de lo viejo y en Vallejo el horizonte donde se configura lo nuevo. En el contexto de *Uso de la Palabra*, por el contrario, Vallejo todavía presenta rastros de lo viejo mientras que Eguren se vuelve el representante de lo nuevo en el Perú.

⁵⁸ En “*De lo barroco en el Perú: una opinión adversa a la tesis de Martín Adán*” (*La Prensa*, Lima, 27 de enero de 1946, reproducido en *Escritos varios sobre arte y poesía*, op. cit. pp. 331-340) Westphalen explicita su disenso con la perspectiva de un libro en el cual no puede leer más que las creencias de Martín Adán. Lo califica de “españolizante, jerárquico y católico” y, en definitiva, “autoritario” para separarlo del Martín Adán poeta y artista, el que se expresa en “versos eximios en su dolor y en su belleza”. “Literatura exangüe –califica Westphalen al pasado poético nacional-, puro embeleco para la modorra colonial o el conformismo republicano, pero letra muerta para nuestra inquietud, tierra baldía para la inspiración. Y aquí el Martín Adán poeta, contradiga al Martín Adán teórico y defensor de la retórica y observemos que nunca el Chocano que nos señala como guía, dejó mínima huella en su poesía y no es para tildarlo de apóstata que recordamos que fue más bien bajo la advocación de José María Eguren que hizo su entrada en nuestras letras [...]”.

Martín Adán presentó su tesis de doctorado en 1938 pero fue editada como libro recién en 1968. El escaso éxito del libro y la reducida difusión de las postulaciones teórico-críticas, se debe, en parte, a la incompatibilidad flagrante entre la prosa oscura en la que está escrito y la instancia académica que motiva su proposición discursiva⁵⁹.

Adán rescata los términos en que tempranamente Núñez había calificado a Eguren como "complejo producto del romanticismo y el parnasianismo" pero va más allá cuando advierte que el romanticismo se vuelve esencial principio del que derivan la forma parnasiana y simbólica, como en todos los "difíciles profundos". El análisis de Adán parte de lo más epidérmico y evidente, de los lugares comunes, para terminar sumando a Eguren en el entramado complejo que elabora en su voluminosa tesis de doctorado:

No cabe duda en que la substancia de Eguren es la diversa y configuradísima del *bric-a-brac* internacional de fines del pasado siglo y en que su mayor móvil formal sea la *joie de vivre*, el gusto de degustación, el paso de repaso, el arte francés, de adobo culinario, desganado y aperitivo del *fin du siècle*. [...] Eguren –es en esto literato y moderno *gourmet* y afrancesado- se sustenta de la descomposición de lo parnasiano como de queso fuerte⁶⁰.

El uso de numerosas voces francesas patentiza la ironía sutil sobre el lugar común de una crítica que menoscaba a Eguren desde la denuncia de la copia del

⁵⁹ Enrique Foffani estudia la serie de contrasentidos y desencuentros entre las proposiciones teóricas de Adán y las interpretaciones críticas de las que ha sido objeto su libro. El análisis de Foffani cumple en situar finalmente a *De lo barroco en el Perú* en el contexto de la crítica contemporánea, en tanto lectura anticipatoria de las actuales postulaciones que piensan la formación de la lengua poética desde los procesos de extraterritorialización y metamorfosis barroca: "De manera sorprendente –dice Foffani- la "teoría del lenguaje" de de la Fuente Benavides funciona como funciona la teoría barroca del pliegue según la descripción de Deleuze. La naturaleza expansiva o delongada de la lengua en su inicio barroco permite pensarla como un cuerpo orgánico que contiene necesariamente otras especies de organismos que, a su vez, envuelven otros que contienen otros y así hasta el infinito" Cf. "Sobre *De lo barroco en el Perú* de Martín Adán: algunas notas sobre la cuestión de la lengua y el saber de la crítica", ponencia al Congreso Internacional "La escritura de Martín Adán: *inagotable, incorregible, insita*", Université Michel-de-Montaigne, Bordeaux, 2001, mimeo.

⁶⁰ Rafael de la Fuente Benavides (Martín Adán) *De lo barroco en el Perú*, id., pp. 337-339.

modelo francés. Por el contrario, Adán parte de la influencia y la reconoce como primer paso de un movimiento mayor y más intenso que permite adjudicarle a Eguren un lugar central en la literatura peruana que va diseñando bajo una serie de premisas que funcionan como hipótesis de su plan de tesis. Entre ellas, se destacan el deseo de demostrar “la autonomía y exclusividad del idioma español, y su genial descomposición por barroco”, y “la impenetrabilidad de nuestra literatura para con el mundo propuesto por el afrancesamiento”⁶¹.

Junto con el señalamiento de su afrancesamiento, Adán hace referencia a la excesiva importancia que la crítica le ha dado a la eficacia de la palabra de Eguren que para él se vuelve una cuestión de “efecto” y no de “principio”. El uso de los italianismos por parte de Eguren funcionan como “cromosoma” de lo barroco en su poesía, a partir de un gótico florido y postrero, en definitiva, “monstruoso”:

Es monstruo duendo y enjaezado, inerme y ahíto, sensual e inane, hidra que bosteza, herma que sonrío⁶².

Interesa la observación para destacar que, lejos de ser lo gótico una referencia temática como puede interpretarse en la lectura que hace Mariátegui en los *Siete ensayos...*, en la perspectiva que inaugura Adán, el gótico es un proceso asociado a una “facultad genética” de la lengua española presente en el italianismo “brevísimo y accidental” de su poesía que abre una dimensión desconocida en el modernismo hispanoamericano. Los movimientos de la lengua egureniana, “monumental y memorativa” se pliegan a un principio arcaico y bárbaro dentro del español mismo. La monstruosidad gótica nos retrotrae a la

⁶¹ *Op.cit.*, p. 19.

⁶² *Op. cit.* p. 341.

inicial presencia de una lengua extranjera en el seno de la lengua materna.

Principio básico de la operación barroca de nuestra lengua, como dice Foffani:

En su "teoría del lenguaje" el anclaje histórico de de la Fuente Benavides es situado en el siglo XVII y esa primera lengua-otra, es el "italiano transflorado" en tanto inicio del barroco en nuestra lengua poética [...]⁶³.

De esta manera, la novedad del fin de siglo XIX es un retorno de lo reprimido de la lengua, puesto que, después de siglos, se imponen las primicias del Renacimiento español, y tras las ninfas prerrafaelistas y las niñas azules vuelven, enmascaradas o afantasmadas, las "Vírgenes inmutables de la Edad Media". De ahí que, más allá del afrancesamiento, la lengua de Eguren sea "española en entraña". En esta dirección, Martín Adán hace mención a otro lugar común en la crítica sobre Eguren, que es el de la ingenuidad:

Creo que la formal puerilidad de éste [por Eguren] - su puerilidad es adulta y artista - remedia falta española. Lo español nunca atendió a la infancia⁶⁴.

Puede verse que, en el análisis de la poética de Eguren, Martín Adán abre otra dimensión para la lengua española cuando registra una nueva experiencia de extraterritorialización en la literatura modernista y que encuentra vínculos con la experiencia vital del propio tesista a partir de su primer contacto con la lengua alemana y el archivo de lecturas de los alumnos del Colegio Alemán. Dice Adán que el niño peruano se forma con el "plan de educación del niño europeo" de honda raigambre romántica:

Desde entonces, cuentos de los Grimm, de Schwab y de Schmidt invaden Europa y, con el retraso y la avería de siempre, llegan a América. Aquí llegan a tiempo de formar a los modernos, no con regla de ensueño, sino con gusto de infante: Silva, Gutiérrez Nájera y Casal les deben idiosincrasias y motivos tan exteriores como primarios. No puedo olvidar, ni lo olvida Núñez, que nuestra inicial lectura lenta y esforzada fue *Des Knaben Wunderhorn*, culmen y resumen del folklore romántico.

⁶³ Foffani, *op. cit.*, p. 8

⁶⁴ *op. cit.* p. 343.

La referencia autobiográfica del tesista se cruza con la del poeta sobre el que escribe. Las lecturas formativas de la niñez coinciden con las primicias del modernismo hispanoamericano cuando los poemas de Eguren recuperan las escenas de la infancia, la “penumbra hogareña y medrosa de la tradición familiar heroica” de raigambre romántica, al mismo tiempo que procesan la lengua del modernismo consagrado. Además, para conocer a Eguren -sugiere Martín Adán- sería indispensable mirar los grabados que acompañaban a esos tomos de la infancia, haciendo referencia también al imaginario pictórico que confluye en la escritura del poeta.

3. Un pintor de la vida moderna en el Perú

La voluntad de retiro que se evidencia en la trayectoria vital de Eguren es la contracara de la desgracia moderna de no poder estar solo, como dice Edgar Poe en *El hombre de la multitud*. El rechazo de la vida pública, el carácter sesgado y por momentos secreto de su trabajo intelectual, la extrañeza que impone su persona alimentó la leyenda del “poeta puro”, sin vinculaciones con el costado prosaico de la vida y de espaldas a la realidad de su entorno. La difundida opinión de que Eguren no tuvo nada que ver con la “vida y su alud” – como tempranamente dictaminó Luis Alberto Sánchez- forma parte de la incompreensión que acompañó su obra.

Por otro lado, su aislamiento contribuyó a que se constituyera en una figura emblemática para las sucesivas generaciones de poetas en las primeras décadas del siglo XX. Como vimos en el punto anterior, la exégesis de su poesía y el crecimiento de su imagen de poeta fue obra de las múltiples lecturas que se fueron añadiendo al corpus de su obra.

Entre las prosas destinadas a reivindicar su imagen de poeta recuperamos un texto de otro pintor-poeta, César Moro, escrito como prólogo para una antología de Eguren que no llegó a publicarse⁶⁵. La semblanza parte de un dato extensamente conocido y señalado: la vida apacible en la villa balnearia del Barranco, a media hora de tranvía de la capital, en una casa de campo donde las visitas eran recibidas en un salita "elegante dentro de su sencillez" con las paredes tapizadas con los cuadros del poeta. En su lectura, Moro marca la profunda relación que existe entre "las apariencias", aquello que se da a primera vista y la labor del poeta. El gesto aristocrático de apartarse del mundo se corresponde a la estrechez económica en que vivió toda su vida y su ocio campestre es sinónimo de una intensa labor de producción artística. De ahí la confusión corriente y permanente frente al primer poeta del Perú. Dice Moro:

Eguren sufrió estrechez económica; durante larga temporada venía diariamente a Lima, desde su casa del Barranco, a pie recorriendo una distancia de varios kilómetros mientras los profesores, los catedráticos y los críticos ensayaban sus pininos bajo el ala matriarcal. El vulgo ha confundido siempre la discreción, la aristocrática reserva con la insensibilidad⁶⁶.

El reclamo de Moro hacia la crítica académica es la misma que había hecho Westphalen desde *Uso de la Palabra*. Pero el detalle que agrega Moro se vuelve revelador para pensar la construcción de la figura de poeta de Eguren, ya que entra en sintonía con algunas de las marcas propias del raro. La aristocracia del talento, objeto de la incomprensión y el desprecio del vulgo que no comprende, está asociada a la pobreza de la vida del artista. Las apariencias de una vida tranquila envuelven discretamente una serie de renunciamientos, pérdidas y batallas contra la pobreza. Más aún, Moro encuentra en Eguren, la dualidad fundante del artista moderno:

⁶⁵ "Peregrín Cazador de Figuras". El texto es incluido en las prosas reunidas y presentadas por André Coiné en *Los anteojos de azufre*, Lima. Ediciones Tigrondine. 1958, pp. 62 – 65.

⁶⁶ *Op. cit.* p. 63.

Entregado como estaba a su labor interna, o a su ocio más bien[...]»⁶⁷.

La figura de artista de Eguren, su condición de pintor y escritor, nos reenvía a las notas programáticas que Baudelaire escribe a propósito de Constantin Guy y, en especial, a las particularidades que presenta su dandismo como necesidad de distinción y de individuación. Vimos cómo, atravesando la escena romántica del siglo XIX, el dandy revela una nueva dimensión moderna del heroísmo ahondando sobre la cuestión de la identidad del sujeto y sus máscaras. Más allá del desasimiento de lo inmediato de las circunstancias y de su “pudor ante la actualidad”, como dice Moro, Eguren se planta en la escena de su tiempo estableciendo nuevas relaciones entre el arte y la política.

Su desasimiento es el despliegue de una política tendiente a promover una nueva legitimidad para la tarea de escritura que se apoya, entre otras cosas, en la configuración de una vida diferente. Es interesante que Moro señale la condición de “máscara” de la vida tranquila de Eguren, pues detrás de ella se juegan las tensiones a partir de las que se desarrolla el dandismo, entendido en la forma baudeleraiana: entre anonimato y éxito comercial; entre auto-didactismo y formación académica; entre mundanidad y apartamiento aristocrático se dibuja la dialéctica que permite la emergencia de la imagen del artista moderno a la que, como venimos apuntando, Eguren no fue ajeno.

En este sentido, su figura es ejemplar ya que, en su doble condición de poeta y pintor, se mantuvo durante largos años, la figura que Constantin Guy, como “príncipe de lo incógnito”. En 1919, Teófilo Castillo, el crítico de arte más

⁶⁷ *Op. cit.* p. 63.

afamado de Lima a principios de siglo⁶⁸, lo visita en el Barranco para realizarle un reportaje. Ante las primeras impresiones del lugar, apunta:

Casa clara, pequeña, silente. Ningún detalle exterior indica mora allí un príncipe pintor-poeta⁶⁹.

Junto a dos hermanas solteras, el poeta pintor residió por más de 30 años en la villa veraniega, llevando una vida ajena a toda agitación urbana, en la que las lecturas se alternaban con los paseos hacia el campo o el mar. De este modo, se acrecienta la imagen insular de Eguren como artista productor solitario e ignorado. Cuando por primera vez, en 1899 publica en la revista *Lima Ilustrado* dos poemas, el silencio y la indiferencia advierten al poeta que todavía no daba la hora para su poesía en el Perú. La difusión de su trabajo quedó limitada a la lectura de algunos de sus poemas en el reducido núcleo de amigos. Sin embargo, en los treinta años de su vida en el Barranco, "a espaldas del mundo o adentro de la tierra", paradójicamente, el poeta logra fundar un espacio autónomo para la poesía y el arte peruanos.

Además del testimonio de More, citado más arriba, en el que describe la tertulia dominical del "grupo de los duendes", es posible asomarse a la actividad desarrollada en casa de Eguren a partir del detallado testimonio de Estuardo Núñez quien, junto con sus condiscípulos del Colegio Alemán, frecuentó la casa en el decenio del 20:

El poeta comunicaba una especial sintonía a aquellas reuniones, en donde el concurrente se sentía transportado a un mundo de arte y de maravilla que el poeta animaba. Al despedirnos de la casa, transcurrida la tarde, en temprana hora de la noche, sentíamos, al transponer de nuevo la puerta, más violento que nunca, el impacto de la prosaica realidad⁷⁰.

⁶⁸ Recordemos que es el crítico de arte con el que el joven Mariátegui mantuvo una fuerte polémica en 1916 desde sus "Cartas a X". Cf. Capítulo III.

⁶⁹ "Semblanzas de artistas: José María Eguren" en *Varietades*. N° 590. Lima, 21 de junio de 1919. [reproducido en *Obras Completas*, id., p. 359] Castillo fue el primer crítico que escribió sobre Eguren pintor.

⁷⁰ Estuardo Núñez, *op. cit.*, p. 31.

Eguren, desde su retiro, desde su práctica de la "aristocracia del anonimato" y con una lucidez extrema, asume el fracaso como marca inevitable de una ética contra al éxito comercial. El desdén por la publicidad en Eguren es notable. Así lo demuestra en el reportaje de 1919 cuando frente a Teófilo Castillo declara haber abandonado la pintura porque está convencido de su carencia de condiciones, un dato que suena extraño al cronista:

Eguren se me ha mostrado descorazonado, pesimista –"Ya no pinto más"- me ha dicho. Hace mal en expresarse así. Todavía no tiene edad para el pesimismo⁷¹.

La pintura, que fue actividad sostenida desde la temprana infancia hasta su vejez, se desarrolla en forma secreta e íntima. Como dice Westphalen, "se buscará en vano el nombre de José M. Eguren en los libros publicados sobre el arte de este siglo en el Perú"⁷². Pintura de cámara como su poesía, no tendrá espectadores ni críticos, será largamente ignorada y no tomará parte en la historia del arte de su país. En parte, esto se explica porque en los años de apoteosis de la pintura indigenista, Eguren se mantuvo al margen de los circuitos establecidos para la promoción y difusión del arte, culminando en su madurez pictórica, poblando sus cuadros de duendes, arlequines, torres góticas y fantásticos paisajes con figuras antropomorfas: "árboles-hombres", "faroles-mujeres", "sauces-brujas" [Anexo: fig.33, 34, 35]

Inadvertidamente, Eguren gestó desde la intimidad de su casa, un espacio que hoy podemos apreciar como alternativo al de la ortodoxia pictórica indigenista. Esta cuestión la apunta el mismo Westphalen cuando, en su artículo

⁷¹ Teófilo Castillo, *op. cit.*, 363.

⁷² "Pinturas y fotografías de Eguren- el Poeta" en *Debate* N° 38. Lima, mayo de 1986, pp. 53-55. [Reproducido en Emilio Adolfo Westphalen, *Escritos varios...*, id., pp. 318-323] En el año 1986 se realizó una exposición de parte de la obra de Eguren en la galería del Banco Continental.

sobre la pintura de Eguren, pone a su obra en relación con la de otros dos poetas pintores que fueron objeto de la misma indiferencia: César Moro⁷³ y Ricardo Peña Barrenechea.

Junto con el anonimato, Eguren se destaca por su autodidactismo. Las circunstancias de la niñez, en el marco de un país ocupado por el vencedor de la guerra, son el motivo que origina el retiro del niño a la hacienda de Chuquitanta, libre de maestros y profesores y en íntimo contacto con la naturaleza. Su intermitente formación escolar fue sustituida por la afiebrada afición por la lectura en la que lo inició su hermano Jorge. Diplomático por varios años en Italia, lo vinculó a los clásicos españoles y a los autores modernos italianos y franceses. Junto a Jorge adquirió la destreza de traducir sobre los textos a autores como d'Annunzio, Baudelaire, Samain, Ruskin, Poe, Wilde. De ahí que su destreza en el traducir silencioso contrastara con la imperfección de su pronunciación. Al respecto, dice Estuardo Núñez:

Allí en el campo se opera la transformación del niño en adolescente, etapa cuando aparecen aptitudes distintas. Trueca los juguetes de hojalata o las ensoñaciones de personajes imaginarios con la fruición del dibujo y la pintura. El joven toma el lápiz, la pluma y los pinceles y registra al carbón, a la acuarela o al óleo diversas facetas de ese amado y tan frecuentado paisaje del campo⁷⁴.

⁷³ Precisamente correspondió a César Moro establecer las bases programáticas de *Uso de la palabra* contra la pintura indigenista en 1939 con la publicación del artículo "A propósito de la pintura en el Perú" (pp. 3 y 7). Como parte de su ajuste de cuentas con la generación de *Amauta*, Moro ataca violentamente a dicha corriente artística por los usos de la cuestión del indio y su pretensión de representar a los sectores oprimidos: "El indigenismo es la piedra de toque. O se es indigenista o se es un farsante, o se pintan en la forma más primaria y más ajena a la pintura, con la mentalidad más atrasada, indios sin relleno, indios como figurones de feria o se es el afrancesado más perdido que haya podido producir la 'suave patria' sumergida desde hace milenios en la opresión [...] Los pintores indigenistas no creen en el porvenir de los indios ni en su pasado, que desconocen [...] Los pintores indigenistas no creen en la actualidad del indio, porque la actualidad significa la pérdida de los coloridos y el crepúsculo de lo pintoresco y, antes de perder el temario, prefieren ayudar a perpetuar a toda costa el estado de cosas que les asegura frescos, buenos trozos de pintura fácilmente exportable".

⁷⁴ Estuardo Núñez, *op. cit.*, p. 12.

En sus inicios, la pintura de Eguren se inscribe en el paisajismo practicado por pintores *amateurs* en la Lima de principios de siglo. Por entonces, la enseñanza artística presentaba una situación precaria a causa de la carencia de grandes maestros.⁷⁵ Los motivos campestres y las marinas constituyen la modalidad a la que se aboca Eguren en la década de 1890, al mismo tiempo que trabaja retratos en miniatura, especie de relicarios con terminaciones de orfebre que en su entrevista Teófilo Castillo catalogó como “pequeñas maravillas”:

Eguren siente intensamente, pero también mira con potencia casi de microscopio. Su fuerza como pintor reside en eso, en el detalle. Lo acredita su predilección por los retratos en miniatura, que no son posible hacerlos sin especialización de aptitudes⁷⁶.

Wuffarden señala que durante la década de 1910 su pintura adquiere un aire expresionista que otorga a sus paisajes un aspecto brumoso y lejano: “La descripción puntual es reemplazada por impresiones, manchas, tenues alusiones sensoriales; termina imponiéndose la subjetividad”⁷⁷. Hacia fines de la década del veinte inicia nuevas búsquedas a través de la acuarela, la *gouache* y el pastel que marcan un fuerte cambio en relación a su producción anterior, en especial, con sus paisajes al óleo. De la lectura de su correspondencia se desprenden algunas de las circunstancias que rodean la ejecución de las pinturas del veinte y treinta donde vemos plasmado ese ámbito imaginario “a espaldas del mundo o adentro de la tierra”. En una de sus habituales excursiones fotográficas, en la pista de Miraflores, el poeta sufrió un accidente a causa del cual le fue imposible

⁷⁵ Existía una Academia de Dibujo Municipal desde 1892 junto con tres talleres de carácter privado dirigidos por maestros europeos de segunda fila. Entre ellos, el de la pintora italiana Valentina Pagani de Casorati, procedente del Instituto real de Bellas Artes de Roma y con quien entra en vinculación Eguren. En busca de un alumnado femenino, la Casorati se dedica a la pintura de flores y elementos ornamentales, en especial a la ejecución de gobelinos. Luis Eduardo Wuffarden en “Eguren artista visual” [en *Obras Completas*, id., pp. 515 - 531] ofrece un panorama de la pintura en Lima de principios de siglo y brinda datos imprescindibles para nuestra aproximación a las pinturas de Eguren.

⁷⁶ Teófilo castillo, *op. cit.*, p. 361.

⁷⁷ Wuffarden, *op. cit.*, p. 518.

caminar durante varios meses. En el relato de su situación, en una carta dirigida a José Carlos Mariátegui, advertimos la sorprendente relación entre convalecencia, pintura y poesía:

Yo sigo sin novedad, mejorando lentamente y viajando con el pensamiento. He colocado cerca de mi cama un sofá largo, que llega al extremo del cuarto y me permite hacer una gimnástica travesía al escritorio y al estante. Tengo al alcance de las manos una carpeta con útiles de escribir y una caja de colores. Con ella pinto mis recuerdos y algunos motivos que, como le dije, había soñado pintar antaño. Sin pretensiones –Traverso dice que hago poesía con el pincel. No tanto –y no ilustro mis versos por no limitarlos. Pronto verá mis acuarelas imaginadas: caritas amables y la noche de las quimeras⁷⁸.

Y en otra carta a Enrique Bustamante y Ballivián, seis meses después de la anterior, el poeta sigue consignando sobre su actividad en los días inmóviles:

No te he escrito en varios meses, pero te he recordado siempre. A consecuencia de un golpe que me di en un paseo fotográfico, he pasado muchos días inmóvil en Barranco. Casi no tengo noticias, aunque algunos amigos vienen a verme. Últimamente he pintado acuarelas imaginadas, con mejor dibujo que mis pinturas del natural las hago de memoria; porque el recuerdo tiene transparencias poéticas. [...] Quizá tenga que darme un paréntesis poético, pues se me enfilan tiempos difíciles. Qué dirías si alguna vez encontraras a Giuseppe en París o en Buenos Aires, caminando con grandes escarpines. Pienso viajar y renovarme en la poesía y en la vida⁷⁹.

En 1928, a 54 años, el poeta ha contemplado lo suficiente de la vida para poder pintar de memoria en el disfrute de la convalecencia, lo que él denomina un “paréntesis poético”. En sus años de madurez, vuelve a los motivos poéticos de *Simbólicas* y *La canción de las figuras* pero por otras vías. Si bien las acuarelas no son una ilustración de sus poemas, pensamos que esas pinturas operan la extensión de ese mundo pergeñado tempranamente en la poesía. Lo mismo ocurre con sus *Motivos*, breves prosas que comenzó a escribir en 1930 y que fue publicando en distintos periódicos y revistas de Lima durante dos años. Veremos más adelante que las pinturas y las prosas de la madurez son una

⁷⁸ Correspondencia. Carta a José Carlos Mariátegui del 30 de abril de 1928. [*Obras Completas*. id., p. 340]

⁷⁹ Correspondencia. Carta a Enrique Bustamante y Ballivián de noviembre de 1928. [*Obras Completas*. id., p. 346]

profundización de un modelo de conocimiento que, a través del recuerdo, recupera los paisajes diseñados por su poesía tres décadas atrás. [Anexo, fig. 63, 64, 96, 95 y 97]

En resumen, por la preferencia del anonimato a la propagación de su nombre, por la prolongación del tiempo del aprendizaje, por su autodidactismo, por la visión surgida de la convalecencia, por la imposibilidad de distinguir entre trabajo y ocio, por su voluntad de retiro aristocrático, la figura de Eguren se conecta con la del pintor moderno tal y como la describe Baudelaire a propósito de Constantin Guy. En especial, nos interesa recuperar la negativa de Baudelaire de catalogarlo como artista puro y, en cambio, preferir llamarlo dandy:

Les he dicho que me repugnaba llamarle un puro artista, y que él mismo se defendía de ese título con una modestia matizada de pudor aristocrático. Yo le llamaría gustosamente *dandy*, y tendría para ello algunas buenas razones; pues la palabra *dandy* implica una quintaesencia del carácter y una inteligencia sutil de todo el mecanismo moral de este mundo; pero por otra parte, el *dandy* aspira a la insensibilidad, y en ese aspecto el Sr. G., que está dominado por una pasión insaciable, la de ver y sentir, se aparta violentamente del dandismo⁸⁰.

Eguren, que desplegó de diversas formas su pasión de ver, no dejó de reflexionar sobre el valor central del dandismo y la importancia de la vida elegante. Según el poeta peruano, la elegancia nunca es apariencia sino "don espiritual": una manera del espíritu que es digna de ser comparable con el estilo de un escritor. Ser elegante es un trabajo de esforzado y alcanza una dimensión heroica cuando el dandismo se enfrenta a la decrepitud y a la muerte. Recuerda que Talleyrand, aunque moribundo, se hizo vestir puntillosamente ante el anuncio de la visita del rey, valorando en el gesto la dimensión estética de las apariencias banales:

⁸⁰ Baudelaire, *ibid.*, p. 358.

Hay múltiples formas de elegancia. La de los romanos: pompa y majestad; la de Gándara viperina, la mujer serpiente, venenosa y bella; la de Boldini decadente con sus niños exangües, la de Van Dyck cerúlea: los caballeros de marfil. La de Brummell y Orsay; la del dandy: tipo estético íntegro en todo momento. La elegancia es el dinamismo de la belleza, el contrapunto del corazón⁸¹.

De este modo, la elegancia otorga dimensión poética a toda manifestación vital. Las apariencias banales y la frivolidad de la moda asumen un valor estético fundamental, de ahí que el principio de la pérdida y el gasto improductivo sean las lecciones que el poeta aprenda del dandy. En este sentido, el marcado desdén por la posible mercantilización de su obra y la proclama de inutilidad del arte abren una vía para establecer una nueva forma de relación con las cosas. El mundo de los objetos que pinta Eguren alcanza la extrañeza y lejanía propia de los objetos auráticos tal como los describe Benjamin a propósito de la obra de arte: descubren el "mecanismo moral de este mundo"⁸².

4. Fotógrafo de lo mínimo

Como vimos en los capítulos anteriores, la modernidad capitalista opera una profunda mutación del estatuto de las cosas al adjudicarles la condición de mercancía. Este proceso fue descrito por Marx en "El carácter de fetiche de la

⁸¹ "La elegancia" en *Motivos, Obras Completas*, id., p. 238.

⁸² En esta misma dirección, las prosas sobre la belleza e imagen estética incluidas en *Motivos* desarrollan la teorización de lo bello como epifanía inaccesible: "La belleza es indefinible. Podría ser la santidad objetiva de los ojos, el éxtasis del movimiento. [...] La belleza inmanente es inaccesible, pertenece a un plano innatural. La belleza pura excede a nuestros sentidos, de presentarse a ellos los apagaría. Una finura intensa de color y de líneas sería venenosa; un amor absoluto quemaría el espíritu de la Tierra. [...] Como sabemos, la belleza se expresa por el arte que es su figuración o reflejo. El hombre no llega a crear, sólo compone e inventa. El arte es solamente una metáfora y al artista se le llama creador por semejanza". Cf. "La belleza" en *Motivos*, id, p. 208 – 209. Otras prosas incluidas en *Motivos* giran sobre esta cuestión: "Sintonismo", "La lámpara de la mente", "Línea, forma, creacionismo", "De estética infantil", "Metafísica de la belleza", "La emoción del celaje", "Ideas extensivas", "La impresión lejana".

mercancía y su secreto”⁸³ al señalar que los productos del trabajo humano se transforman en “apariencia de cosas”, en “fantasmagoría” a causa de su desdoblamiento en objeto de uso y en soporte del valor de cambio. Marx utiliza el término “fantasmagoría” para referirse a la apariencia engañosa de las mercancías como fetiches en el mercado. De este modo, la mercancía adquiere un carácter místico, se vuelve el fetiche al que todos van a venerar en las Exposiciones Universales⁸⁴. Pero como señala Susan Buck-Morss, para Benjamin, más interesado en la filosofía de la experiencia que en la economía del capital, la clave de la nueva fantasmagoría urbana no estaba centrada en las reglas de circulación de las mercancías, sino en las reglas de su exhibición, donde más allá del valor de cambio y el valor de uso interesa el valor de la representación⁸⁵. En este proceso, la industria cultural y del entretenimiento adquiere primacía y produce la amalgama entre técnica y arte, en especial, en el caso de la fotografía. En un mundo de ensoñación colectiva, las cosas devienen “fetiche en exposición” y logran mantener subyugada y fascinada a la multitud, más allá de la posesión personal. Todo el proceso de la modernidad industrial

⁸³ Dice Carlos Marx: “La forma de la madera, por ejemplo, cambia si se hace con ella una mesa. Sin embargo la mesa sigue siendo madera, es decir objeto común que cae bajo los sentidos. Pero apenas se presenta como mercancía, entonces la cuestión es enteramente diferente. A la vez asible e inasible, ya no le basta poner los pies sobre la tierra: se endereza, por decirlo así, sobre su cabeza de madera frente a las otras mercancías y se abandona a caprichos más extraños que si se pusiera a bailar” cit. por Giorgio Agamben en *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos, 1995, p. 78.

⁸⁴ Esta cuestión la desarrolla Walter Benjamin en “París, capital del siglo XIX”, en especial, “Grandville o las exposiciones universales”: “La moda prescribe el ritual según el cual el fetiche que es la mercancía quiere ser venerado. Grandville extiende esta pretensión a los objetos de uso cotidiano igual que al cosmos. Al perseguirlos hasta sus extremos, destapa su naturaleza. Esta consiste en su oposición a lo orgánico. Acopla el cuerpo de lo vivo al mundo de lo inorgánico. Su nervio vital es el fetichismo que está sometido al sex-appeal de lo inorgánico. El culto de la mercancía le pone a su servicio”. Cf. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 180-181.

⁸⁵ Cf. Susan Buck-Morss. *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor, 1995. en especial para este tema el capítulo 4: “Historia mítica: el fetiche”, pp. 95 – 127.

descansa en el valor simbólico de los objetos que alcanzan proporciones cósmicas y que refuerzan el mito del progreso indefinido.

Sin embargo, existen contra-imágenes que desafían este orden dominante. Los surrealistas las irán descubriendo en objetos pequeños, materiales descartados, ruinas arquitectónicas, desechos que evidencian la caducidad inmediata a la que son sometidas las cosas en el mundo moderno. Este proceso ambiguo donde, por su condición aurática, la mercancía y la obra de arte se aproximan, se acelera vertiginosamente con la aparición de la fotografía ya que en ella se articulan, por primera vez, los mecanismos de la técnica con el arte⁸⁶. Benjamin pone énfasis en la fotografía porque encuentra en ella un medio capaz de ampliar la capacidad cognocitiva más allá del ojo humano y porque manifiesta la tendencia objetiva y progresista del industrialismo en fusionar arte y tecnología, símbolo e instrumento. La mirada que articula Benjamin se circunscribe al programa experimental de la vanguardia, en especial, el surrealismo y su revolucionario abandono de la *fotografía como arte* para interesarse por una práctica del *arte como fotografía*. Lejos de una fotografía creadora, la vanguardia pugna por el aspecto constructivo del fenómeno. Los fotógrafos que se interesan por la producción del artificio, por el costado artesanal de la actividad, no procuran una reproducción de lo real, sino que aspiran a capturar el aura que cubre las cosas, su singularidad, su duración, su carácter irrepetible.

En este sentido Eguren presenta una situación en extremo insólita y radical que hubiese deleitado a Walter Benjamin de haber conocido el caso. Desde su actividad de fotógrafo, nos remite a los cultores del período floreciente de

⁸⁶ Cf. Walter Benjamin. "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica" en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires. Taurus. 1989. pp. 15-59.

fotografía pre-industrial, cuando la técnica se cruzaba con la magia de los comienzos⁸⁷. Al igual que en el caso de su pintura, también se buscará en vano el nombre de Eguren en la historia de la fotografía del Perú. Aunque no es posible precisar cuándo empieza su actividad fotográfica, los críticos señalan que ella comienza a fines de la década del 20 por la edad de algunos de los retratados, entre ellos, los jovencísimos Martín Adán y Jorge Basadre que figuran en el álbum depositado en la Biblioteca Nacional. Hasta esos años, la actividad fotográfica en Lima se desarrollaba exclusivamente en los grandes estudios, aunque se registra una incipiente actividad en el marco del periodismo y de los aficionados. Como anota Wuffarden, si bien en 1888 se funda el Foto Club de Lima, habrá que esperar que se generalice la actividad de los fotógrafos amateurs cuando se extienda el manejo de cámaras simples que habían inundado el mercado mundial por iniciativa de la Kodak⁸⁸.

Eguren practicó la actividad a contrapelo de la industrialización del fenómeno al operar la técnica fotográfica ajeno a todo afán profesional y lejos también del amateurismo. Su desafío se vuelve revolucionario por una doble vía: por un lado, con la invención de su cámara mínima, por el otro, en la indagación estética que atribuye a la producción de imágenes fotográficas y la reflexión que acompaña esta práctica. Primero, el poeta se dio a la invención de su instrumento y con un viejo tintero y pequeños objetos desechables consigue fabricar su propia cámara:

Ahora perseguía "poetizar" la fotografía y empezó por construir con sus propias manos una cámara minúscula confeccionada de madera, tela y pequeñas piezas de cuero y latón, del tamaño aproximado de un corcho de madera y con un lente adaptado. Tal adminículo era manejable sólo por él desde la mira convencional de un botón de su chaleco. Con esa cámara de

⁸⁷ Cf. Walter Benjamin. "Breve historia de la fotografía", en *Discursos Interrumpidos I*, op. cit., pp. 63-83.

⁸⁸ Según consigna Susan Sontag, el lema de ventas para la primera Kodak, en 1888 era: "Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto" de modo que al comprador se le garantizaba que la fotografía saldría sin errores, Cf. *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980, p. 63.

fantasía lograba Eguren imprimir unas pequeñísimas pero nítidas placas que reproducían en miniatura paisajes, animales, plantas o retratos de sus amigos dilectos. Para cargarla, Eguren debía recortar, en cámara oscura, de una película común, la placa virgen de tamaño minúsculo requerido. Sólo se podía impresionar cada vez una placa⁸⁹.

Reciclando fragmentos de objetos inútiles, a la manera de un *bricoleur*, recupera materiales que han perdido su valor de uso y su valor de cambio para otorgarles una nueva función y producir otra cosa: una cámara en miniatura⁹⁰. [Anexo, Apéndice II] De este modo, aunque al margen de las reglas del mercado, se inserta en el proceso de modernización técnica de manera singular. En el número de *Amauta* dedicado al poeta se menciona también el particular tratamiento del que eran objeto sus placas, asimilado el arte a la técnica por el empleo del uranio, mercurio y selenium⁹¹.

El miniador de los relicarios continúa, mediante otra técnica, su búsqueda de retinista en *máxima miranda in minimis*, como había señalado Teófico Castillo en 1919. Ahora bien, de manera sorprendente entra en sintonía con las búsquedas surrealistas europeas desde el momento en que su mirada fotográfica es una conspicua indagación sobre lo real a partir de un extrañamiento del carácter reproductivo de la imagen. El poeta reflexiona sobre sus hallazgos fotográficos en su "Filosofía del objetivo":

El objetivo ha dilatado la mirada del hombre detallando los luceros en la placa sensible, fotografiando el puerto a través de las nieblas y estimulando la búsqueda telepática y espiritista. Pero sin tratar, por ahora, de los plasmas sutiles, ni el cuarto de tono fotográfico, nos detendremos un punto en el

⁸⁹ Estuardo Núñez, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁰ El poeta también había construido un pequeño telescopio que describe César Francisco Macera en los siguientes términos: "Tendrá treinta y cinco centímetros de largo, con una gran lente por un lado y otra pequeña que sirve de mirilla. Con este aparato, el poeta Eguren, mira la hora en el reloj de la Inmaculada o busca la forma del monumento San Martín que está a cinco cuerdas de su casa". Cf. José María Eguren, todo un poeta" en *Turismo*. Lima N° 158, diciembre de 1940. reproducido en *Obras Completas*, id., pp. 393-400.

⁹¹ *Amauta* n° 21, 1929, p. 16. Este es la primera y única vez que se reproducen las fotografías del poeta. La difusión completa del material deberá esperar hasta la edición de las obras completas en 1997.

objetivo transformador que actúa independiente como una entidad. Vemos frecuentemente desfiguraciones fotográficas o embellecimientos milagrosos, semejantes a creaciones súbitas. Hay tan caprichosas que sorprenden, como si agentes desconocidos las confeccionaran con un poder extraño. Hay negativos que parecen burlarse del fotógrafo y otros tan bellos que nos vienen como un presente insólito para nosotros perdurable. [...] Verdaderos encajes, disociaciones harmónicas, seres inesperados, cual si fueran producto de raras videncias, de un dispositivo mágico. [...] Hay una titulada *Paysage* de G. Krull, en la cual figura en vez de plantas, una guirnalda de niñas núbiles, como si los árboles se hubieran tornado en ninfas, *art nouvel*, y la naturaleza toda se humanizara⁹².

Búsqueda y revelación del aura de las cosas, con la fotografía, el poeta encuentra otro modo de indagar en el mundo para transparentar su misterio. Es plenamente consciente de que la fotografía va más allá de la mera reproducción de lo real. Experimentando con la fantasmática que inaugura el objetivo, aproxima su técnica a la magia. Benjamin hablaba de un "inconsciente óptico" que permitía el ingreso al aquí y ahora, propio de la imagen aurática, gracias al desarrollo de la técnica fotografía. De este modo, emergen mundos de imágenes que habitan lo minúsculo, aspectos ocultos e impenetrables de lo real que se cuelan por algunas fotografías que, desestabilizando las modalidades reproductivas, permiten la aparición de lo irrepetible en una lejanía:

Así es como con sus sorprendentes fotos de plantas ha puesto Blossfeldt de manifiesto en los tallos de colas de caballo antiquísimas formas de columnas, báculos episcopales en los manojos de helechos, árboles totémicos en los brotes de castaños y de arcos aumentados diez veces sus tamaños, cruceros góticos en las cardenchas⁹³.

Los mejores fotógrafos –dice Benjamin- son los que presentan una capacidad de abandonarse a la cosa. Desde esta perspectiva, cabe preguntarse, en el caso de Eguren, por las motivaciones de su práctica de la fotografía mínima y la

⁹² José María Eguren, "Filosofía del objetivo" en *Motivos*, id., pp. 236-237. Curiosamente, la fotógrafa Germaine Krull era amiga de Walter Benjamin y fue quien tomó las fotografías de los pasajes de París a las que el filósofo alemán refiere en ciertas entradas del *Passagen-Werk* [La obra de los pasajes] y que su editor Rolf Tiedemann rastreó en los archivos.

⁹³ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 67. Algunas de las fotografías de plantas de Karl Blossfeldt de 1928 son reproducidas por Susan Buck Morss en *Dialéctica de la mirada*, id., p. 178.

consiguiente reducción de lo real. Sus fotografías mínimas son ejemplos de la necesidad de apoderarse de una lejanía y de recrear la ilusión del aura por medio de la miniaturización del paisaje. En sus tomas de la ciudad, de los rostros, de los animales captura lo real pero como si lo hiciera a través de un microscopio, o mejor, como si las cosas se hubiesen reducido al tamaño microscópico. Más que copias de la realidad, sus fotografías son visiones producidas por el contacto perceptivo que da idea de otro orden de existencia del mundo [Anexo, Apéndice II]⁹⁴. De este modo, su arte fotográfico es la comprobación cabal de la existencia de un orden liliputiense del mundo, como lo había prefigurado tempranamente en su obra poética.

Reducción del mundo, y no su copia, la fotografía se conecta con el mundo real como huella impresa manipulada por el artista para producir una paradoja: presencia de una ausencia que permite, a través de una lejanía, la apropiación de las cosas procediendo a su miniaturización. Ejemplo de este fenómeno son las tomas nocturnas de los edificios monumentales iluminados en ocasión del centenario de la independencia. Los experimentos fotográficos realizados por los surrealistas se vuelven ejemplares para Eguren en su intento de analizar el proceso de descomposición formal a través de la búsqueda de una imagen que

⁹⁴ En este sentido, la práctica fotográfica del Eguren estaría próxima a la surrealista, en especial, a la actitud de Breton frente a la fotografía. Al respecto, es imprescindible la consulta del ensayo de Rosalind Krauss sobre las relaciones entre surrealismo y fotografía, donde señala que: "Dada la aversión de Breton por las formas reales de los objetos reales y su insistencia en otro orden de existencia, lo lógico sería que hubiera despreciado la fotografía". Sin embargo, Breton rechazaba los valores positivistas de la fotografía en su pretensión de retener una imagen *fidel* de algo. Lo que le interesa es la fotografía como sensación de presencia, como la prolongación sobre una superficie continua de la huella o la impronta de todo lo que la vista capta en una mirada. En este sentido, la fotografía surrealista se unifica con la experimentación de la escritura como materia física en la escritura automática. Cf. Rosalind Krauss: "Los fundamentos fotográficos del surrealismo" en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 1996, pp. 101 – 132.

manifieste lo extraordinario a través de los encuentros fortuitos que ponen en escena:

Los dibujos vanguardistas abundan en estas apariciones. Verdaderos encajes, disociaciones harmónicas, seres inesperados, cual si fueran producto de raras videncias, de un dispositivo mágico. Cada día se perfecciona la cámara, cada día nos brinda valiosas sorpresas. La importancia de la fotografía se acrece sin dilación. En revistas tan admiradas como *Bifur* de París la vemos al lado de dibujos también admirables. [...] En *Le Surréalisme* de Breton vemos una prueba de Buñuel al lado de un sketch de Maïacovsky. La fotografía corre paralela con el dibujo actual⁹⁵.

El poeta recepta las novedades de la fotografía y el dibujo de vanguardia y las hace entrar en sintonía con sus tempranas búsquedas de un efecto mágico. En su obra, esta búsqueda se manifiesta a través de dos tendencias contrarias en el tratamiento de los seres y de las cosas del mundo: por un lado, la reducción de lo visible a escala microscópica, por el otro, los objetos y seres pequeños e invisibles a simple vista comienzan a adquirir visibilidad. Trastornos de la mirada, formas del grotesco y el arabesco a través de las cuáles la novedad de Eguren gestiona la pérdida de proporción entre los componentes formales, una especie de deformación de la visión armónica propia del ideal de la forma, ya sea en su versión helénica o en la percepción corriente. Otorgando primacía a la miniatura o al grotesco, y transmutando al mundo en "colosal juguetería" el intento del artista consiste en poder hacer visible algo que comúnmente no puede ser visto. La descripción que realiza de los caballos pintados por Chagall es demostrativa de esta búsqueda de ampliación de la facultad del ver a partir de la deformación de las formas previsibles:

Los de Chagall son caballos verdaderos: saben correr, más no pueden volar. En una transmutación de planos, los pinta en el cielo, grávidos, rechazados de altura. Caen a la tierra con pesantez nerviosa. [...] Chagall ha apuntado nueva forma inestable, una nerviosidad bella. Un cuerpo vivo al

⁹⁵ "Filosofía del objetivo". id., p. 237.

caer de lo alto nos estremece, mas no en dibujo, donde nos toca primeramente la traslación de valores. La fantasía es ilimitada. Agrandaría una ciudad cuyos edificios figuraran bellos semblantes: las bocas corredores y los ojos ventanas. [...] Un día los aviones libelulares se transformarán en hípicas, y seguirán su carrera suave con las crines al viento. Entonces Chagall con su intuición gráfica nos dará nueva emoción viendo su campo invadido, las dimensiones nuevas imaginadas. El hada Fantasía, morfa y amorfa, libélula del alma, dará dulces quimeras. El hada de colores pasará por el valle como una melodía, mariposeando en las sienes de los pintores, volando a las nubes espaciales y andanas místicas, al camino campestre de las figuras voladoras de sueños⁹⁶.

La mirada del niño es la vía que encontró Eguren para hacer del arte algo más afín a la vida cotidiana. De este modo, y a través de la fotografía y su pintura mínima, liga su poética temprana con el arte de vanguardia, y vislumbra los caminos por los cuáles religar la praxis vital con el arte⁹⁷. En consecuencia, la práctica de la fotografía mínima no se produce en lucha con la pintura sino que ambas devienen artes complementarias. Eguren encuentra los medios técnicos para operar el traslado de sus búsquedas poéticas y pictóricas a la práctica fotográfica y recusar a la fotografía entendida como mera copia de los objetos. Su hallazgo radica en la producción de piezas que oscilan entre los 18 x 30 mm en donde se ejercita en una serie de temas recurrentes: retratos de amigos y conocidos, vistas de la ciudad, escenas de bañistas en la playa incluyendo la secuencia de un clavadista que sigue sus movimientos en el aire, primeros planos de animales producto de largas horas en el zoológico de Lima. Entre las 525 placas depositadas en la Biblioteca Nacional también se incluye una serie de

⁹⁶ “Los caballos de Chagall”, id., pp. 269 – 270.

⁹⁷ Martin Jay dice que “si bien gran parte del modernismo puede interpretarse como la hipertrofia de la forma en muchos o en todos sus sentidos, desde el comienzo hubo un contraimpulso dentro del arte moderno que se resistió a esa exaltación de la forma. [...] En vez de favorecer la pureza y la claridad, optó por la impureza y la oscuridad. Esta corriente tuvo, por supuesto, precursores, como lo demuestra la historia del grotesco entendido como concepto estético. Pero lo que da una fuerza especial al giro modernista contra la forma es su vinculación con la crítica ampliamente difundida de la supremacía visual, de la tendencia ocularcentrista de la tradición occidental en sus versiones más helénicas”. Cf. “El modernismo y el abandono de la forma” en Martin Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Piados, 2003, p. 276. En el mismo libro también puede verse “Regímenes escópicos de la modernidad”, pp. 221 – 252.

escenas que podríamos denominar "encuentros fortuitos" entre muñecos, animales e imágenes religiosas.

Su estrategia reductiva permite operar sobre una realidad inaprensible a primera vista ejercitando una forma de posesión del objeto propio de la imagen aurática. El fenómeno se vuelve más evidente en las fotografías de estructuras arquitectónicas monumentales. Visiones nocturnas de edificios cuyos contornos han sido resaltados con luz eléctrica que al ser capturados en una imagen mínima se vuelven extraños e irreconocibles. La reducción del tamaño provoca un efecto de lejanía que, como sostiene Benjamin, es la cualidad principal de la imagen aurática, producida por una trama peculiar de espacio y tiempo, esto es, de un aquí y un ahora irrepetible. Lejos de romper con las formas artísticas forjadas a partir de la pintura y la poesía, las fotografías de Eguren son su prolongación por otros medios. El arte del miniador deriva hacia su realización técnica, no con la intención de "poetizar la fotografía", sino como una continuidad de su actividad poética que incorpora una técnica nueva y prueba nuevos materiales.

5. Figuración de la lejanía

Las relaciones entre obra poética y labor pictórica y fotográfica en Eguren son posibles a partir de un motivo que consideramos central: la impresión lejana. La cuestión atraviesa no sólo sus textos sino también su imagen de escritor. Se trata del despliegue de una mirada o de una perspectiva constitutiva en la figuración de su persona. El tema fue excepcionalmente planteado por César Moro cuando lo describe "perdido entre las gasas de una neblina constelada que

llevara consigo de modo permanente”⁹⁸. Un poeta entre las nubes se corresponde cabalmente con una estética de lo lejano que entendemos como fundamento de su poesía. El paisaje egureniano en principio es producto de una visión que se configura en la insalvable distancia entre las cosas y el deseo de representación:

La lejanía es una llamada innómina, una dilatación del espíritu, una palabra errante. [...] La belleza es atracción; a la belleza peregrinamos siempre. Un paisaje sin lejos, es limitado y prisionero, caricatura de paisaje⁹⁹.

En la modernidad y, en especial, con la irrupción de la fotografía, se pone en evidencia la proximidad de la crisis que supone la pérdida de la singularidad, del aquí y ahora que afecta, no sólo al arte sino que se extiende a los objetos naturales. En estas instancias de pérdida y de intento de restauración de la singularidad afectada por la irrupción de lo masivo y las reglas del arte moderno, se inicia el interés por la conformación de una percepción básicamente preocupada por la dialéctica entre el adentro y el afuera, de manera tal, que las ventanas se alzan como el marco decisorio en el trazado de las nuevas fronteras. En “Las ventanas”, Baudelaire articula una mirada singular desde un trayecto que va desde afuera hacia adentro, guiado por la atracción por los interiores y los espacios cerrados en desmedro del paisaje natural:

Aquel que mira al exterior a través de una ventana abierta no ve nunca tantas cosas como aquel que mira una ventana cerrada. No existe objeto tan profundo, tan misterioso, tan fecundo, tan tenebroso, tan deslumbrador como una ventana iluminada por una candela¹⁰⁰.

Eguren no estuvo al margen de la indagación en torno a las perspectiva que abre una ventana, aunque su posición es diferente. En su prosa “Las

⁹⁸ César Moro, *op. cit.*, p. 62

⁹⁹ “La impresión lejana” en *Motivos, op. cit.*, p. 273 – 274.

¹⁰⁰ “Las ventanas” en *El spleen de Paris*, México, Fontamara, 1989, p. 108.

ventanas de la tarde” diseña un punto de vista distinto al de Baudelaire. La situación crepuscular desplaza el misterio desde la ventana abierta hacia un paisaje en sombras propicio para el acontecimiento de una lejanía:

Las ventanas encienden su candela dorada; el cielo baja el tono; la luz del sol ha envejecido; es la añoranza de la luz. [...] La niña lejana que se asoma, que sueña lejanías al diapasón del poniente. El cuento de la tarde. [...] Toda ventana es abierta al infinito, una separación, una virtualidad: ojos para ver, espíritu para volar [...] es el mihrab de espera, la lágrima del camino y de la ausencia¹⁰¹.

La ventana posibilita el encuentro de una perspectiva a través de la mediación estética. Eguren se sitúa en el espacio liminar que permite esa mediación, es decir, cabalga en el marco de la ventana y mira, alternativamente, hacia el interior y el exterior y confunde espacios. De este modo, constata ausencias y extrañamientos, apariciones y deformaciones, en tanto que el adentro y el afuera no se oponen sino que se implican mutuamente. Porque lo profundo, lo misterioso, lo tenebroso es producto de una construcción artística, de la elaboración de una visión.

La estética de la lejanía se traduce en la artesanía del miniaturista. En este sentido, la miniatura contiene lo grande de manera que pueda dar cuenta de la intensidad artística que exige la celeridad moderna. La miniatura corresponde al afán sintético del arte moderno y remite a una actividad que “no diseña el objeto sino sus emanaciones” concentrando en un instante de la vida una obra perdurable. Pero, al mismo tiempo, en el arte sintético puede vislumbrarse el modo en que lo arcaico trabaja en la configuración de la modernidad rescatando del olvido a una larga y prestigiosa tradición. Desde el fondo del tiempo vuelve a

¹⁰¹ “Las ventanas de la tarde” en *Motivos*, id., p. 203-204.

la vida el arte de los miniadores anónimos bizantinos del siglo X y los góticos del XIII que “se complacían en una letra como en una catedral gótica”:

Posteriormente Linbourg de Chantilly y Fouquet pintaron sus caseríos de fondo y Memling sus torreones distantes abandonados. [...] En los tiempos modernos casi todos los pintores han hecho miniaturas en cuadros y apuntes. Grabadores célebres como Doré y Neuville han cultivado el paisaje con original factura, en su arte histórico. [...] La síntesis desmaterializa el dibujo, lo torna en álgebra de emoción, signo de la belleza. Grandes dibujantes japoneses dedicaron largos años a vivificar la línea y transparentar, en gracia, las almas finas de sus pájaros y flores. [...] Los vanguardistas prefieren extremar la síntesis. Desde Cézanne hasta Rousseau y Picasso, se han debatido en una evolución sincera. El mágico Chagall transmuta los planos. Citroen forja miniaturas de fotografía yuxtapuestas. Su urbe mundial impresiona con una apariencia de grandor y actividad sorprendentes¹⁰²

En este punto, la cifra poética que articula la lejanía confluye hacia la valorización de las formas que adopta la percepción infantil, considerada como un “modelo estético”. En la mirada del niño se encuentra la pasión fatal e irresistible de la curiosidad que también encontramos en el pintor de la vida moderna de Baudelaire. En el caso de Constantin Guy, el arte no es más que la *infancia recuperada* a voluntad a través de un espíritu analítico que le permite ordenar la suma de materiales acumulada involuntariamente¹⁰³. El artista es aquel que puede recuperar, a través de la memoria, el mundo en su forma originaria, cuestión que Walter Benjamin teorizó a partir de su análisis de los alcances de la *memoria involuntaria* en Marcel Proust¹⁰⁴. Sobre estas cuestiones Eguren escribía hacia 1930:

El pensamiento del niño es rara vez superficial. Libre de prejuicios y dudas que lo desvíen, el niño es una flor poética que da todo su perfume.

¹⁰² “Paisaje mínimo”, id., p. 232-233.

¹⁰³ Dice Baudelaire: “El niño lo ve todo como novedad; está siempre embriagado. Nada se parece más a lo que se llama inspiración que la alegría con que el niño absorbe la forma y el color”, cf. *Salones y otros escritos sobre arte*, id., p. 357.

¹⁰⁴ Ver en “Una imagen de Proust” en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 15-37 y “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 123-170.

[...] Su espíritu vuela para percibir el conocimiento, con la curiosidad de lo ignoto, pues cada descubrimiento es para él una maravilla. Como un despertar, abre los ojos a la mañana de la luz y mira un mundo fantasmagórico de colores vivientes, de ensueños mágicos y perspectivas encantadas. Su pensamiento es la libélula azul que va de flor en flor. Trata de destruir: porque el principio de vida es destructor; la vida nace y palpita a causa de muchas muertes. Pero en el niño este mal es inconsciente¹⁰⁵.

El niño no está exento de la experiencia de muerte, sólo que su pensamiento, al estar libre de las razones que moldean el entorno de los adultos, puede incorporar al mundo en su totalidad, libre de prejuicios, en un estado de ensoñación o de embriaguez, como observaba Baudelaire. En el mundo cotidiano de la infancia, los objetos más banales ejercen una atracción fantástica. “Tiempo de gracia” dice Eguren, que el artista debe reconstruir para recuperar la emoción estética:

Recuerdo que en mi infancia, cuando la tarde no me permitía correr por la alameda encendida, jugaba en una baranda con mis carritos de hojalata pintados de rojo, amarillo y azul, llenos de paseantes de madera. [...] También recuerdo la mañana de la hacienda. El estanque cubierto de madreselva y jazmines donde flotaba mis canoas minúsculas de hojas secas. Se deslizaban por la acequia entre pequeños golfos de limpia arena. El viaje era largo, llegaba a las heredades vecinas en travesía bella entre las maravillas de los musgos y de las ovas verdes. De convertirme por arte mágico en un Colón atómico, hubiera descubierto Américas de fantasmagoría¹⁰⁶.

Los niños, rodeados de un mundo gigantesco, se construyen un mundo aparte con objetos acordes a su tamaño. Los adultos, por el contrario, que experimentan la hostilidad del mundo, lo reducen para poder conjurar su poder amenazador. Esta cuestión ha sido señalada por Walter Benjamin cuando advierte el mayor interés puesto en los libros y en las obras infantiles desde el final de la primera guerra mundial. Pero este interés no significaba una visión romántica de la inocencia infantil. Por el contrario, como señala Buck-Morss,

¹⁰⁵ “De estética infantil”, id., p. 205.

¹⁰⁶ “Paisaje mínimo”, id., p. 231.

“estaba convencido que sólo quienes habían podido vivir su infancia eran realmente capaces de crecer”¹⁰⁷. En este sentido, lo que interesa de la visión infantil es la atracción por las cosas sin valor, desechadas, materiales de diferente tipo para hacerlos entrar en una nueva relación. La cuestión proporciona un modelo de cognición basado en la bagatela y que puede ser tomado como fundamento en la construcción del mundo poético egureniano.

5.1. El paisaje de la sala ambarina

Como afirma Martín Adán y confirma Roberto Paoli, los escritos de Eguren se nutren del *bric-à-brac*¹⁰⁸ internacional de fines del siglo XIX. Desde *Simbólicas* en 1911 hasta las últimas prosas de los *Motivos* (1930-1931), encontramos una inusitada heterogeneidad de elementos ornamentales que Paoli ha estudiado y ubicado correctamente en el marco de la cosmética del esteticismo *art nouveau* con fuerte impronta prerrafaelista:

[B]oscajes versallescos y pagodas historiadas, mihrab y minaretes, sillerías y taraceas, miniaturas y jeroglíficos [...] el equipo de alhajas, exóticos juguetes y otros chismes raros y extraños, de que se rodeaba el dandy de esa época¹⁰⁹.

Ahora bien, recordemos que las primeras aproximaciones críticas a la poética egureniana preocuparon diferenciarla del decorado y el oropel dariano que a principios del siglo XX había devenido kitsch¹¹⁰. El intento por dar en la

¹⁰⁷ Susan Buck-Morss. *op. cit.*, p. 292.

¹⁰⁸ Según el diccionario Larousse el término significa baratillo y remite a las mercancías de lance al mismo tiempo a la confusión y amontonamiento de objetos propios del bazar.

¹⁰⁹ Roberto Paoli. “Las raíces literarias de Eguren” en *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Firenze, Stamperia Editoriale Parenti, 1985, pp. 7-53.

¹¹⁰ A propósito del kitsch, dice Ricardo Ibarlucía: “Este término (de *kitschen*, “chapucar”, “farfullar”, y de *Kitsch*, “baratija”, “imitación”, “cursilería”) designa toda manifestación de “mal gusto”, cultivada o no: arte, cine, publicidad, moda, mobiliario, objetos cotidianos. [...] Su objetivo básico es la estetización, lo decorativo, el efecto bello. Históricamente su irrupción tiene

clave de la singularidad de la poesía de Eguren hizo que se sobrestimaran sus contactos con el simbolismo francés y descuidasen la compleja apropiación y reelaboración del modernismo hispanoamericano tanto como su prefiguración del vanguardismo surrealista que desembocará en la experiencia de *Uso de la Palabra*¹¹¹. Sin embargo, si ubicamos a Eguren en el marco de la tradición poética hispanoamericana que inauguró Darío, podemos advertir claramente las deformaciones caricaturescas de algunos de sus tópicos. Los más reconocibles se encuentran en sus poemas sobre marionetas ("caprichos goyescos" según Bustamante y Ballivián) a través de los que podemos leer, de manera efectiva, los modos en que procesa la herencia poética modernista para proyectarse hacia las formas de la vanguardia.

Los personajes y escenarios versallescicos de la poética heredada del modernismo se vuelven muñecos de cartón, marionetas y figuras de pastelería simulando una juguetería burlesca y algo ridícula. Si *Simbólicas* se abre con el "Lied I", en la forma de un nocturno doliente y acongojado, el tono cambia abruptamente en el segundo poema con la irónica "Marcha fúnebre de una marionnette". La escena se desarrolla entre la risa y el llanto de Paquita, una niña que juega y, a la vez, preludia el entierro de su pasado infantil. El poema, al tiempo que articula un saludo y despedida de la niñez, celebra el funeral de

lugar hacia 1870, con lo que Benjamin llama la "época de la reproductibilidad técnica" de la obra de arte, que asegura su difusión masiva en un mercado cada vez más amplio, provocando el desmoronamiento del aura". Cf. *Onirotsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 33.

¹¹¹ Ricardo Silva-Santisteban sigue sosteniendo esta posición a fin de explicar la singularidad de Eguren: "Con *Simbólicas*, creemos que se aclimata perfectamente el simbolismo en el ámbito de nuestra lengua. Es más, consideramos que Eguren es el único poeta simbolista de la lengua castellana que merezca llamarse tal. Al modernismo le faltan aquella magia, misterio, ensueño y ascetismo característicos del simbolismo. Cuando se adscribe a Eguren al modernismo, o aun al surrealismo, solo es porque su calidad es incomparable y por comodidad editorial o didáctica; como no tiene par no hay con quien compararlo; parte de su gloria es la de ser un artista único". "Prólogo" en *Obras Completas*, id., p. XXXVI.

algunos de los símbolos emblemáticos de una poética que forma parte de un pasado entrañable. De este modo, asistimos al entierro de la utilería palaciega y risueña que envolvía el erotismo de las fiestas galantes:

Suena trompa del infante con aguda melodía...
 La farándula ha llegado de la reina Fantasía;
 y en las luces otoñales se levanta plañidera
 la carroza delantera.
 Pasan luego, a la sordina, peregrinos y lacayos
 y con sus caparazones los acéfalos caballos;
 va en azul melancolía
 la muñeca. ¡No hagáis ruido!;
 se diría, se diría
 que la pobre se ha dormido.
 Vienen tímidos y erguidos palaciegos borgoñones
 y los siguen arlequines con estrechos pantalones.
 (.....)
 Y en tristor a la distancia
 vuelan goces de la infancia,
 los amores incipientes, los que nunca han de durar.
 ¡Pobrecita la muñeca que la van a sepultar!
 (.....)
 Tembló el cuerno de la infancia con la aguda melodía
 y la dicha tempranera a la tumba llega ahora
 con funesta poesía
 y Paquita danza y llora.

El poeta continúa estos simbólicos funerales de la heráldica palaciega en “Las bodas vienesas” que se celebran “en la casa de las bagatelas” donde desfila un cortejo formado por “infantes oblongos”, “rubias gigantes”, “cretinos ancianos”, “mustias primas beodas”, “enanos deshechos” entre “flores azules de insania” y una “bruma de pesadilla”:

Y al dulzor de virgíneas camelias
 va en pos del cortejo la banda macrobia,
 y luego cojeando, cojeando la novia,
 ya luz de Varsovia.

Similar cortejo es el que desfila en los esponsales de “El duque”:

Hoy se casa el duque Nuez;
 viene el chantre, viene el juez
 y con pendones escarlata

florida cabalgata;
 a la una, a las dos, a las diez;
 que se casa el duque primor
 con la hija de Clavo de Olor.
 (.....)
 los corvados, los bisiestos
 dan sus gestos, sus gestos, sus gestos;
 y la turba melenuda
 estornuda, estornuda, estornuda.
 (.....)
 Y hacen fieros ademanes,
 nobles rojos como alacranes;
 concentrando sus resuellos
 grita el más hercúleo de ellos:
 ¿quién al gran Duque entretiene...;
 ya el gran cortejo se irrita?...
 pero el Duque no viene;...
 se lo ha comido Paquita.

Los duques pastores, las amantes princesas y los tiernos galantes que danzaban en "Era un aire suave" al ritmo harmónico que entonaba Darío como apertura de sus *Prosas Profanas*, ahora son muñecos de gestos vencidos, torcidos y deformes¹¹². La fiesta finaliza abruptamente con la escena de una deglución caníbal: de este modo, la ingenuidad liliputiense de Eguren es el reverso de la ingeniosa incorporación textual de un pasado poético prestigioso.

Si bien estos poemas pueden leerse como la puesta en escena de enmohecidos motivos estéticos para la irrisión paródica, creemos que el gesto va más allá. En el marco de teoría de la imagen benjaminiana, advertimos el intento de redención de un mundo en ruinas. El tono melancólico es el reverso del esfuerzo por volver a la vida los fragmentos que restan de un mundo petrificado

¹¹² Gema Areta Arigó habla de una "visión grotesca y deformada del modernismo, su purificación incendiaria" y sugiere una lectura paródica de "Marcha fúnebre de una marionette" a partir de la "Marcha triunfal" de Darío en *La poética de José María Eguren*, Sevilla, Alfar, 1993, p. 44. A su vez, Hervé Le Corre coteja los ritmos y la sintaxis de *Prosas Profanas* con la poesía de Eguren señalando que, "más allá de una simple parodia, se trata de una sutil vinculación con el hipertexto dariano, un desarrollo inexorable de la negatividad (irónica, tanática) que éste *in nuce* contiene, con una melancolía muy egureniana relacionada con la nocturnidad romántica de Chopin" en *Poesía hispanoamericana posmodernista*, Madrid, Gredos, 2001, p.353.

en procura de salvarlos¹¹³. Como ya fue señalado, la decrepitud de las cosas es emblema de la transitoriedad y fragilidad que gobierna al orden capitalista.

En este sentido, el exceso de utilería en los poemas de Eguren, lejos de indicar un momento tardío del modernismo hispanoamericano, cumple la función de advertir sobre el deterioro rápido y fatal que acecha a toda poética cuando es sometida al desgaste retórico del epigonismo. Diríase que el interior egureniano está poblado de mercancías depreciadas y amenazadas fatalmente por el abandono y el olvido. Sin embargo, el poeta va al rescate de esos trastos gastados por el uso con la intención de reciclarlos y hacer que lo viejo pueda exudar restos de antiguos fulgores. De esta manera, el interior cristalizado de la ornamentación modernista continúa como baratija en los juguetes, bibelots de boudoir, casas de muñecas y teatrillos de Eguren.

Los muñecos tienen las mismas cualidades que los objetos auráticos, son objetos que nos proporcionan información sobre la esencia de las cosas convertidas en objetos de deseo. Figuras, figurantas, figulinas, figurones, dominós, monigotes, mimas, peleles desfilan en comparsas extravagantes y encantadas y, a un mismo tiempo que traen nuevamente a presencia las entrañables visiones de la infancia, ensayan -en sordina- la danza macabra de la muerte. Si los juguetes –como dice el poeta-, son la “simulación liliputiense de la vida”, también lo son de la muerte. De esta manera, en “La comparsa”, las figuras del pasado retornan como señas brumosas de lo irrepetible:

Allí van sobre el hielo las figurantas
sepultando en la bruma su paranieve,

¹¹³ En su intento de redimir las imágenes del deseo transformadas en las formas cambiantes que encarnan en la fantasmagoría moderna, es decir, en el fetichismo de la mercancía, Benjamin empleó el método del montaje. Su propuesta reside en construir, a partir de los fragmentos decadentes de la cultura del siglo XIX, imágenes que hicieran visibles su “naturaleza petrificada”. Cf. Susan Buck Morss, *op. cit.* en especial, capítulo 6: “Naturaleza histórica: ruina” pp. 181 – 226.

y el automóvil rueda con finas llantas,
y los ojos se exponen al viento aleve.

Allí están con la risa multicolora
cascabeles felices de la locura,
y al poniente fluctúa luz incolora,
y los méganos ciñe la nieve oscura.

Así pasan los bellos, claros semblantes
a la luna del alma, la luna muerta;
las que vimos festivas formas galantes
se pierden en las luces del alba incierta.

La amarilla corneja llora en la nieve
y en un sueño fenece su grito alado;
hoy seguir la comparsa nadie se atreve;
porque aquella alegría no ha regresado.

El extrañamiento del habla egureniana se corresponde con la sustracción y lejanía de los personajes que pueblan sus poemas semejando figuras que pulsan el límite entre la vida y la muerte. De lo "multicolor" a lo "inoloro", el paisaje de bruma y nieve se resuelve en "nieve oscura", "luna muerta" y "alba incierta". Hasta en el detalle de la "corneja" resuena la queja poeniana de "El cuervo"¹¹⁴. La escena de la infancia queda congelada en la frialdad de las figurantas que transitan como apariciones. La repetición de lo ya sido es sombra, pura emanación de un espacio y un tiempo acechado por el peligro de la muerte. Estas ensoñaciones egurenianas ponen en escena un reino interior poblado con las baratijas *art nouveau* que aportan a la construcción metafórica de la "sala ambarina", de difícil acceso, y donde anidan visiones prodigiosas y peligros letales. En este punto, el *art nouveau* se dispara hacia una dimensión gótico barroca de imágenes que proceden de la descomposición del reino interior dariano en una atmósfera enrarecida: la belleza es hechizo atrayente pero matador. La sala ambarina es receptáculo interior, "lugar arcano" depósito de objetos raros y de cosas muertas:

¹¹⁴ En notable cómo funciona el empequeñecimiento del mundo en todos los detalles, en este caso, en el reino animal la corneja es el símil del cuervo, pero en un tamaño mucho menor.

Y cuando la niña descorrió la cortina vi por primera vez la sala extraña. ¡La sala ambarina! ¡La sala de las curiosidades!, la cual como el árbol de la ciencia, se presentaba hermosa. Mas, no hacía olvidar la profunda melancolía inexpresada.

Bien la recuerdo ahora con sus finísimas flores, los jazmines del Cabo, las peonías y las azaleas y aquellas flores negras de la India que se elevan en vistosos corimbos; y aquellas otras de un violeta desteñido que nunca se olvidan y aquellas con ojos negros y con enormes pestañas y todo esto como fantasmagorías metálicas o aterciopeladas en medio de la luz ambarina e intensísima de la sala y en esos vidrios tan fríos y en esa atmósfera enrarecida donde los sonidos se quebraban cristalinos ¿qué señor malévolo con alma de nigromante había preparado este dinamismo extraño?

Era la morada de un gran fetichismo lleno de influencias morbosas y ejercía un poder ciego que helaba la sangre y paralizaba el pensamiento¹¹⁵.

La sala ambarina es una especie de cápsula-mirador donde es posible la figuración de escenas que, más allá del carácter ornamental de los diseños provenientes del reino vegetal, proyectan fantasmagorías con un poder paralizante y letal. Trama esteticista y plástica en donde interviene la formulación de la imagen grotesca tal como la estudió Wolfgang Kayser a partir de las relaciones establecidas entre literatura y pintura en la configuración de un imaginario iniciado en el primer romanticismo¹¹⁶. Lo grotesco, según las líneas

¹¹⁵ “La sala ambarina” en *Obras Completas*, id., p 280. El editor indica que este pequeño cuento de Eguren fue proporcionado por la señora Carmen Eguren de Bérmizon a José Luis Rouillon quien lo transcribe en las páginas 117-118 de su tesis *Introducción a Eguren* presentada en la Universidad de Innsbruck en 1961.

¹¹⁶ En *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura* [Buenos Aires. Editorial Nova, 1964, trad. por Ilse M. De Brugger, p. 17] Kayser dice que: “El grotesco y los vocablos correspondientes en otros idiomas son voces extrañas tomadas del italiano. Las palabras *la grotesca* y *grottesco*, que son derivaciones de *grotta* (gruta), fueron acuñadas para designar una determinada clase de ornamentos que en las postrimerías del siglo XV se hallaron en ocasión de unas excavaciones hechas primero en Roma y luego en otros lugares de Italia”. En ese momento se descubrió la pintura ornamental antigua que consiste en pintar en las paredes monstruos en vez de reproducciones claras del mundo de los objetos, en vez de columnas, se pintan tallos acanalados con hojas encrespadas y volutas, etc. Los pintores del Renacimiento adoptaron este estilo. La mayor fama la alcanzaron los ornamentos grotescos de Rafael donde hay zarcillos que se enroscan y se desenroscan y a partir de sus hojas van creciendo por doquier unos animales (en forma tal que parecen anuladas las diferencias entre animales y plantas) En las paredes laterales hay finas líneas verticales que deben soportar máscaras, candelabros, templos. La innovación consistió en el hecho de que se anulaban en ese mundo las ordenaciones de la naturaleza y se procediera a la destrucción juguetona de la simetría y desequilibrio de las proporciones. Para el

trazadas por el estudioso alemán, no se agota en lo risible ni en lo cómico bajo o burlesco. La tradición remite a lo ornamental figurado con elementos del reino vegetal y animal como origen a fantásticas deformaciones siniestras que, en el caso de la "sala ambarina", vinculan el artificio interior de la decoración con el exterior amenazante de una naturaleza de "dinamismo extraño". La inestabilidad y ambigüedad de la escena, aquello que hiela la sangre y paraliza el pensamiento opera la confusión y la pérdida de certezas en la división entre de los espacios: al mismo tiempo que el interior se vuelve naturaleza amenazante, la naturaleza constituye un interior que asfixia¹¹⁷. La floresta, las fuentes, las flores dibujan el laberinto propio del imaginario decadente donde afince el entramado siniestro de los miedos infantiles. En el poema "Nora" se desarrolla el tópico de la vegetación que anida el probable peligro:

Así le canta a Nora
su triste abuela:
-En tu juego no sigas
por la dehesa,
que en su beleño
soñarás con el hombre
de torvo ceño.

El lugar no contemples
de los chaparros,

Renacimiento, el término grotesco, empleado para designar un determinado arte ornamental, sobre la base de los estímulos recibidos de la antigüedad, encerraba no sólo el juego alegre y lo fantástico libre de preocupación, sino que se refería al mismo tiempo a un aspecto angustioso y siniestro en vista de un mundo en que se hallaban suspendidas las ordenaciones de nuestra realidad, quiere decir, la clara separación de los dominios reservados de lo instrumental, lo vegetal, lo animal y lo humano; a la estática, la simetría y el orden natural de las proporciones. Kayser señala que en el siglo XVI se introducen otros géneros del arte ornamental: el arabesco y el morisco. El 'morisco' es arte ornamental plano (nunca se ve en perspectiva) sobre fondo uniforme. Como motivos se utilizan hojas y zarcillos estilizados. El 'arabesco' se ve en perspectiva, es tectónico (quiere decir que distingue entre arriba y abajo), está más lleno y como motivos usa ornamentos de zarcillos, hojas y flores más parecidos a la naturaleza, con aportes del mundo animal.

¹¹⁷ Susan Buck Morss reproduce la imagen del catálogo de la primer exposición universal (Londres, 1851) que muestra el famoso Palacio de Cristal cuyo techo monumental alcanzaba a cubrir árboles enteros y bajo el cual se exhibían los productos industriales entre jardines ornamentales, estatuas y fuentes. Cf. *Dialéctica de la mirada*, id., p. 101.

cuando por él discurren
 los duendes gachos;
 que en sus ficciones
 te enseñarán sus tristes
 cavilaciones.

Ni busques los derruidos
 añejos hornos;
 a ocuparlos van siempre
 los mustios gnomos,
 cuyos acentos
 te ceñirán de amargos
 presentimientos.

Cuando beber ansies
 de fresca noria,
 a buscarla comienza;
 mas, nunca sola,
 porque latidos
 sentirás en el alma
 desconocidos.

Si el ingreso a la sala ambarina, ornamentada con el arabesco de una vasta vegetación amenazante, culmina con la muerte de la niña que oficia de guía, de la lectura de "Nora" inferimos que en la subyugante floresta anidan peligros similares. En este punto comenzamos a sospechar de los límites entre exterior e interior¹¹⁸. El bosque mismo se vuelve un espacio cerrado, amenazante por todos los costados, que puede asfixiar a aquellos que se aventuren entre sus laberintos. En este sentido, la poética egureniana se vincula fuertemente con los temas del imaginario decadente tal como los estudia Jean Pierrot cuando señala que lo vegetal domina la época y es la forma desde el cual la literatura se conecta con las artes plásticas y decorativas del *art nouveau*, en especial, a

¹¹⁸ En este punto, resulta altamente significativo para nuestro análisis el cuento "La esfinge" de Edgar Alan Poe incluido en el libro que su autor tituló, precisamente, *Cuentos de lo grotesco y lo arabesco*. El narrador es víctima de la incapacidad óptica de distinguir correctamente la distancia en la que se encuentran los objetos, en este caso, un minúsculo insecto que se le aparece como un monstruo infernal. Pero más interesante aún es que el insecto se halla trepado en el hilo tejido por una araña en el marco de la ventana, lo que permite una visión deforme de las relaciones entre el exterior y el interior a través de una superposición de planos y tamaños propios del efecto del arabesco que venimos estudiando.

través del arabesco¹¹⁹. Encontramos que esta vinculación, en el caso de Eguren, se incrementa por su insistencia en el tema de la ruina y de los castillos abandonados¹²⁰. La misma vegetación, por la fuerza de su expansión, destruye todo lo que encuentra a su paso. A veces asume la forma de animales monstruosos que, como una especie de botánica fantástica, ocasionan la muerte frecuentemente a núbiles paseantes como en "Antigua", "Campestre", "Los espinos", "El estanque". En el poema "El dios de la centella" leemos un axioma relevante en esta poética del arabesco:

No duermas al peligro
que la natura encierra;
indaga que en la sombra el dios fatídico
encenderá la Tierra.

El tema de lo vegetal como arabesco *art nouveau* ocasiona el desmoronamiento de las certezas que operaban en la división entre los espacios y que le permitían a Darío asentar su poética en la segura huída a la "selva sagrada" de su reino interior. Ahora vemos cómo los jardines de las francesas fiestas galantes se han transformado en una jungla despiadada. Tal como sucede en "Antigua", la ensoñación a la que conduce la presencia de "una niña de Van Dyck flor" termina en la herida punzante que mata:

Correr ansiamos con la niña
y en camalote navegar
para sentir, al aire verde,
un repentino naufragar.
Y salvarnos en la isla rosa,
vivienda del insecto azul,
como en el árbol de los cuentos

¹¹⁹ Cf. Jean Pierrot. *L'imaginaire décadent (1880-1900)*. Paris, Presse Universitaires de France, 1977, en especial, capítulo IV de la segunda parte: "Rêverie élémentaire", pp. 257 – 292.

¹²⁰ El tema llevó a Mariátegui a pensar que Eguren recuperaba temas del Medioevo, sin reparar en la mediación de la decadencia finisecular.

donde canta el dulce bulbul.
 O llegar a la gruta viscosa
 con los brillos de zacuaral,
 que habita el hada del estanque,
 que es una garza virreinal.
 Mas ella lanzó agudo grito
 a un pajizo reptil zancón,
 y los orantes la rodearon
 blancos de desesperación.
 En su cara sombras de muerte
 y de amargura descubrí:
 tenía en la pierna celeste
 un negro y triste rubí.

Siguiendo las anotaciones de Pierrot, podemos concluir que lo vegetal aparece simbolizando el enrarecimiento de una naturaleza que se ha vuelto enemiga y que desafía al intento del hombre moderno, como nunca antes lo había hecho, de subsumirla y dominarla. Con un dinamismo todopoderoso en lucha con las creaciones humanas, la naturaleza muestra un poder autónomo al extender una red inextricable que amenaza con aprisionar a los humanos y vengarse de los daños que ellos le han infringido. El empleo generalizado del arabesco pretende aportar a la percepción en un laberinto de formas que desdibujan la nitidez del paisaje¹²¹.

En el vértigo de las metamorfosis, las flores se confunden con cuerpos femeninos, en donde anida la voluptuosidad y el peligro. Lo femenino en Eguren constituye una imagen ambigua y tensionada por los polos de la inocencia virginal ("La niña de la lámpara azul" es su figura emblemática) y el peligro mortal ("La Walkyria" puede ser tomada como ejemplo de una figura funesta). En

¹²¹ En este punto, la poética egureniana encuentra similitudes con las imágenes gráficas de Grandville a quien los surrealistas y los directores de cine mudo reconocen como su precursor. Sobre sus dibujos dice Susan Buck-Morss: "Cometas, Planetas, flores, la luna y la estrella vespertina son animados sólo [...] para mostrar la batalla entre la moda y la naturaleza. Grandville permite que la naturaleza termine imponiéndose. Una naturaleza activa y rebelde se venga de los humanos que la fetichizan como mercancía. El mito de la omnipotencia humana, la creencia de que el artificio humano puede dominar a la naturaleza y recrear el mundo a su imagen, son elementos centrales de la ideología de la dominación moderna", Cf. *La dialéctica de la imagen*, id., p. 175.

los poemas se articula una suerte de ser biforme, "mujer-flor" que puede ser víctima de los peligros que encierra la floresta, o, por el contrario, ella misma ser transmisora de la muerte mediante poderes narcóticos y subyugantes, como ocurre en "Flor de Amor", poema que guarda una fuerte carga erótica, escasamente atendida por la crítica:

La bella de Asia
cuida en las noches
su adormidera roja y lacia.

Dulce le ríe,
dulce la espía
la hermosa de melancolía.

Al beso blando,
La flor extraña
fue lentamente despertando.

Y con ardores,
ágil se crispa
como un cobra, llena de amores.

Luego desciende,
y en los labios de la mimosa
deja su sangre venenosa.

Al igual que el arte barroco, el *art nouveau* juega con una metamorfosis dinámica, probando su gusto por la ostentación y la sobreabundancia a fin de provocar la impresión de una pérdida de la mirada y de las certezas provenientes del mundo empírico. Como vimos más arriba, este recurso puede entenderse en el marco de una toma de posición dentro del modernismo a contracorriente de las formas que exaltaban la armonía de las formas clásicas, y en este sentido, la poética de Eguren prefigura construcciones propias del vanguardismo fotográfico y pictórico tal como se encuentra en el arte surrealista¹²².

¹²² En especial, la experimentación de la fotografía en el reino vegetal de la que habla Benjamin en "Breve historia de la fotografía". Cf. p. 31-32 en el presente capítulo.

5.2. La figura del artista funambulesco

La crítica ha visto con acierto en el poema "Peregrin, cazador de figuras", de *La canción de las figuras*, la configuración de un autorretrato de artista. Pero el tema no se agota en un poema, ya que la formulación de la imagen de artista en Eguren se extiende a la totalidad de su poética desde el momento en que se vuelve la instancia por la cual el sujeto poético construye un punto de observación, es decir, una perspectiva palpable también en su obra plástica. Si bien esta cuestión está planteada de distintas maneras en la mayoría de los poemas, a los fines de nuestro análisis, seleccionamos aquellos poemas que consideramos fundamentales para la descripción de las estrategias de figuración egurenianas. En este sentido, es posible establecer una línea de lectura entre "Peregrín, cazador de figuras", "El pelele", "Juan Volatín" y "El dios cansado" incluyendo pinturas como "Mujer y niña con bicicleta", "El espíritu de la noche", "Sueños" y "Procesión de insectos"¹²³. El mirador de la fantasía de Peregrín presupone una fuente lumínica proveniente de los habitantes de la noche, seres alados que portan aura, evidentes en muchas de las acuarelas de paisajes nocturnos y en varias de sus fotografías de escenas urbanas con los focos lumínicos encendidos:

En el mirador de la fantasía,
 al brillar del perfume
 tembloroso de armonía;
 cuando duerme el ánade implume,
 los órficos insectos se abruman
 y luciérnagas fuman;
 cuando lucen los silfos galones, entorcho
 y vuelan mariposas de corcho
 o los rubios vampiros cecean,

¹²³ Insertamos una reproducción gráfica de estas obras en el Anexo, fig. 39, 40, 41.

o las firmes jorobas campean;
 por la noche de los matices,
 de ojos muertos y largas narices;
 en el mirador distante,
 por las llanuras;
 Peregrín cazador de figuras,
 con ojos de diamante
 mira desde las ciegas alturas.

El poema articula una perspectiva y traza las marcas de una mirada singular. "Ojos muertos", "ojos de diamantes", "ciegas alturas" son imágenes que nos instalan en una dimensión de extrañeza. Negando los códigos de percepción establecidos, el ojo desarrolla una estrategia a partir del aumento de la potencia o capacidad del ver por superposición de planos. Los "ojos muertos" permiten, paradójicamente, afinar la mirada. Videncia poética que penetra en una noche poblada de luz propia. La visión es de altura porque el que mira tiene la facultad de la elevación y de la fantasía. Sólo la lejanía, dispensadora de distinción, posibilita la intensidad en la visión. La exaltación de la elevación adquiere carácter aurático, fórmula lindante con lo angelical que hace posible alzarse del mundo, asomarse a los abismos de lo alto y penetrar en los misterios de la noche. De este modo, el ejercicio poético se torna angélico, y ofrece las condiciones de emprender el vuelo.

Desde arriba, en la noche, la mirada acecha la emergencia del mundo secreto, el mundo del bastián, el mundo de los insectos, el mundo de los silfos marinos, los vampiros. Si la mujer es una flor, el insecto es joya nocturna que "forma un mundo de fantasmagoría"¹²⁴. Leemos este poema en correspondencia con la prosa poética "Tropical" incluida en *Motivos*, para dilucidar la dimensión órfica que alcanza el bestiario de insectos en tanto guardianes de un saber que se rebela sólo a quienes pueden penetrar en su mundo liliputiense:

¹²⁴ "Tropical", *Motivos*, id., p. 222.

Son mínimos; lo pequeño se acerca a la esencia de la vida, al principio. Lo grande es siempre visible, lo pequeño es superior a nuestros sentidos¹²⁵.

Peregrín, síncopa del término peregrino, insiste en la dimensión diminuta que se transfiere a la figura del poeta, pero que –como contrapartida- lo agiganta. Al mismo tiempo, le agrega la condición de nómada. El nomadismo nocturno de Eguren es relativo a la facultad del volar y de provocar encuentros imprevisibles a la manera de un orfismo animal: su poética descansa en una serie de escenas esotéricas donde los animales son los iniciadores de los hombres. De este modo, la vida inferior se transforma en vía de acceso al saber superior:

Soñemos una noche en el país de las maravillas, en la región de las quimeras, en el campo bruno, azul, de la naturaleza silvosa. [...] La noche tiene tintes de muerte, como el amanecer de melancolía. Pero el infortunio del insecto debe ser efímero como su vida, pasajero como su levedad. Es inasequible el conocimiento de la sabiduría oculta de estos hijos de la tiniebla. [...] ¡Qué alegría la de sus danzas multicolores! En la hondura sobre los altos fresnos achaparrados, están sus pequeñas alas luminosas. Comienza su danza de perlas, a la luz de las luciolas bullen y giran los insectos claros; unos vestidos de ultramar y rojo como militares, otros de verde como hojas animadas. El efecto de conjunto es sorprendente. Lejos de los hombres dan sus fiestas de joyería, sus bailes babilónicos, cerca del búho, emperador sombrío. [...] Los insectos con las varias facetas de sus ojos son videntes y así como oyen a mucha mayor distancia que nosotros, indudablemente descubren beldades ignotas, con su mirada y con su luz. [...] Ahora que el grillo canta su trova a la rana azul y los cigarrones han penetrado a la biblioteca, sin duda para reírse del murciélago centenario que no sabe leer todavía, el tablero se ha cubierto de coleópteros anaranjados, topadores y lentos. [...] Amanecerán muertos y entumecidos estos viandantes de la noche, hijos del miedo y de las quimeras, flores vivientes, encajes sonoros, de la misma seda con que se tejen los sueños[...] ¹²⁶.

Elevación y caída de una existencia fulgurante y efímera: los insectos adquieren una sabiduría que puede ser transferida a los hombres en el caso de

¹²⁵ *Op. cit.*, p. 222.

¹²⁶ *Op. cit.*, p. 219 – 222.

que encuentren un mediador, un ser que pueda desplazarse de un mundo al otro, que pueda auscultar en lo mínimo y llevar el mensaje cifrado de las criaturas del bosque. Esta curiosa inversión del ritual órfico aumenta la mirada del poeta porque los insectos conocen la contraseña que conduce hacia el saber infrahumano de la vida animal.

Ahora bien, ese saber es oscuro e incierto ("Duende que transparenta, deja de ser duende" decía Ernesto More a propósito de las tertulias dominicales en la casa de Eguren). Esta situación alimenta el lugar marginal que ocupa Eguren en la literatura peruana. Poeta distante, ejercitante de un dandismo de artista, sus circunstancias vitales y poéticas inauguran el espacio del exilio que se continuará en Vallejo, Moro, Martín Adán y Westphalen para nombrar sus herederos más inmediatos.

Juan Volatín aporta la perspectiva del acróbata, "duende vida vana", que repite su enojoso retintín a fin de despertar la atención de un indiferente auditorio:

[...]
 desde Bengala,
 desde Valhala,
 desde otro cielo;
 en sus confines
 di volatines
 con suerte ducha.
 Más ¡ah! tunantes
 los inconstantes...;
 ¡nadie me escucha!
 [...]

Con ironía, y detrás de un aparente juego infantil, el poeta pone en escena su destino trágico. El saltimbanqui, despliega su destreza y su agilidad corporal beneficiado por su condición volátil. Entre las imágenes de artistas propias del siglo XIX, abundan las del saltimbanqui, el clown o el bufón. Son figuras

emblemáticas puesto que, junto con la burla a la seriedad característica del orden burgués, también imponen una mirada crítica hacia la propia situación del artista y la función del arte en el marco de la industria cultural. Jean Starobinski ha estudiado con detenimiento la función que cumplen las imágenes del mundo circense y de feria en los pintores y escritores del siglo XIX y principios de XX a fin de señalar la complejidad que revisten esas figuras y evitar el encasillamiento del fenómeno en una categoría generalizadora y cristalizada¹²⁷. El tema va más allá de ser un simple tópico del arte simbolista. Si bien señala la caída de los temas tradicionales de inspiración poética y la propuesta de una mitología sustituta proveniente de la cultura popular, también constituye la presentación de nuevos espacios y el encuentro de un refugio donde todavía sea posible la magia y el retorno al país de la infancia. Saltimbanquis y clowns son criaturas que vuelven del pasado como deseos reavivados y que, a veces, cumplen funciones paródicas. Juan Volatín exhibe una eufórica exaltación a causa de sus proezas, pero pronto advierte el costado negativo de su condición, el rechazo, la caída:

[...]
 Juan Volatín se muestra amilanado
 Juan Volatín esconde su espadín,
 Juan Volatín confuso, avergonzado,
 Se sienta con medio volatín.
 [...]

La figuración de artista de Eguren es sincrética, ya que amalgama distintas máscaras. En cierta medida, encontramos la doble condición que Starobinski señala en el retrato de artista como saltimbanqui: el esplendor de la altura y la gravedad de la caída, la gloria de la elevación y la humillación del final. La imagen del artista infinitamente frágil encuentra correspondencia en el

¹²⁷ Cf. Jean Starobinski. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris, Flammarion, 1970. El libro analiza las figuraciones de artistas en relación al imaginario circense, en especial, en Gautier, Banville, Flaubert, Baudelaire, Verlaine, Toulouse-Lautrec, Rouault, Apollinaire, Rilke y Picasso.

desasimiento del cuerpo, en la pérdida de sustancia. En este sentido, por un lado, tenemos el autorretrato del poeta como ser etéreo y nocturno –desertor de la vida terrestre- que se esboza en Peregrín, cazador de figuras. Por el otro, representa un Pelele, muñeco de trapo y paja que sufre el maltrato brutal de las “núbiles blondas, princesas del mal”. Con su cuerpo deforme, vencido y obediente a los juegos de las princesas rubias, impulsado a bailar temblando de horror, prefigura un final de degradación y humillación:

Las princesas rubias al triste pelele
festivas marean en cálida ronda;
y loco se duele,
veloz acompasa la giba redonda
y los cascabeles, la turbia mirada,
la nez purpurada.
Las gentiles lucen divinos destellos,
Vibrando a la vuelta los crótalos bellos,
con risa ideal;
y flotan, corriendo, lumbrosas las sayas
en las rondinelas y faramallas;
y canta el aroma azul, virginal;
en torno gravita la nota sombría
en ojos gachones que el amor enciende;
las princesas cantan la pelelenia
que cuentan felices baladas de Ostende;
al pobre le ciñe sombrosa la duda
y vuelve a la tierra la nez puntiaguda;
y pasan en torno la loca matraca
y los figurones de la polinaca
con luz capitosa de hiriente metal;
[...]
Las princesas rubias pasaron el día
cantando placeres con la tristecía
en la rondinela de la juventud;
y en el gorigori llevando sin duelo,
del pobre pelele caído en el suelo,
el triste ataúd.

“El pelele”, que en primer término remite a un capricho goyesco¹²⁸, es un poema altamente significativo de los motivos y procedimientos de escritura estudiados en Eguren. Primero, es posible observar, el evidente enrarecimiento

¹²⁸ En “El Pelele” (1791-2) Goya representa a cuatro mujeres que sacuden un maniquí enmascarado vestido con ropas de hombre. La mayoría de los críticos han interpretado al cuadro como una referencia a la locura de la mujer y sus juegos con los hombres.

de la lengua sometida a un proceso de extraterritorialización léxica (nez, peledenía, tristecía, rondinela, polinaca) que lleva al límite la retórica del modernismo¹²⁹. El tema ha sido estudiado por Xavier Abril y Roberto Paoli quienes destacan la importancia de las voces italianas en la lengua egureniana.

El exotismo lingüístico italianizante llega al punto de acuñar nuevos vocablos sobre la base de italianismos musicales conocidos: vocablos como *rondinela*, *rondela*, *rondana*, *sonela*, *sinfonela*, *cancionela* son italianismos aprócrifos, o sea neologismos de Eguren¹³⁰.

Hemos visto más arriba que esta faceta del lenguaje poético en Eguren fue un procedimiento señalado tempranamente por Martín Adán en su tesis de 1938 bajo la idea de una lengua "transflorada". En este punto es posible advertir un cruce inusitado entre poesía y pintura puesto que transflorar es también un procedimiento pictórico relativo al arte ornamental que indica la posibilidad de ver una cosa a través de otra. De este modo, retornan las formas propias del arabesco por obra de la lengua extraterritorial de Eguren que permite adivinar otra lengua, el italiano, a través de la propia.

Una segunda cuestión reside en la imagen femenina, en "las princesas del mal", que -como las flores- ejercen una atracción que suele ser mortal¹³¹. El poema juega la ambivalencia de la figuración a nivel léxico con la voz "crótalo"¹³². La ambigüedad semántica permite que entre las emanaciones sonoras de las castañuelas emerja el veneno fatal de la serpiente. El entramado entre seducción

¹²⁹ Usamos el término en el sentido que le da George Steiner en *Extraterritorial*, Barcelona, Barral Editores, 1973. Ante la lengua poética desplegada en "El pelele" resulta interesante recordar el comentario airado y desdeñoso de Clemente Palma en 1911. Cf. p. 2 del presente capítulo.

¹³⁰ Roberto Paoli hizo el estudio de las voces italianas adaptadas al castellano: *lontano* (lejano), *ténebre* (tenebroso), *fanciulla* (niña), *tramonto* (puesta del sol), *pensieroso* (pensativo), *penna* (pluma), *luciola* (luciérnaga), *canna* (caña). Cf. Roberto Paoli "Las raíces literarias de Eguren", *op. cit.*

¹³¹ Este aspecto de figuración de la mujer en relación a la tradición prerrafaelista fue ampliamente desarrollado por Roberto Paoli en *op. cit.*

¹³² La voz crótalo remite a las castañuelas y a una variedad americana de serpiente venenosa.

y muerte se reitera de múltiples formas, aunque a veces, es escasamente visible, como es el caso de este poema.

En tercer lugar, en la gravedad del Pelele encontramos la contra-cara de la liviandad de Peregrín. Su resignación y abatimiento nos recuerda a “El viejo saltimbanqui” de Baudelaire. Al igual que en la prosa poética del francés, el poema trabaja desde el contraste entre el júbilo y el derroche de alegría de los días de celebración y la pesadumbre y ruindad del final de fiesta para el volatinero o el muñeco que sólo es tomado como simple divertimento. En el pelele se agudiza la nota trágica puesto que, en su caso, las volteretas siempre terminan en caídas de peso muerto. Sumido en la miseria absoluta, inmóvil y mudo frente a la indiferencia, el viejo saltimbanqui -como el pelele-, funciona como doble del poeta. Frente a su imagen dolorosa y tratando de encontrar una explicación a la presión de “la mano terrible de la histeria” que apretaba su garganta de poeta, Baudelaire termina vislumbrando en el saltimbanqui una imagen anticipada del final del hombre de letras¹³³. Eguren, lleva el tema a otras regiones cuando vislumbra la figuración del final del artista en “El dios cansado”:

Plomizo, carminado
y con barba verde,
el ritmo pierde
el dios cansado.

Y va con tristes ojos
por los desiertos rojos,
de los beduinos
y peregrinos.

Sigue por oscuras
y ciegas capitales
de negros males

¹³³ “Y, cuando me iba, obsesionado por aquella visión, traté de analizar mi súbito dolor, y me dije: ¡Acabo de ver la imagen del viejo hombre de letras que ha sobrevivido a la generación que divirtió brillantemente: del viejo poeta sin amigos, sin familia, sin hijos, degradado por su miseria y por la ingratitud pública, y en cuya barraca el mundo, olvidadizo, ya no quiere entrar!”. Cf. Charles Baudelaire, *El spleen de Paris*, México, Fontamarrá 1989, p. 49.

y desventuras.

Reinante el día estuoso,
camina sin reposo
tras los inventos
y pensamientos.

Continúa, ignorado
por la región atea;
y nada crea
el dios cansado.

Entre el desasimiento etéreo de Peregrín y el plumizo peregrino del dios cansado, la figuración va adquiriendo cuerpo y densidad grave¹³⁴. Preludio magistral del dios enfermo de Vallejo, el de Eguren señala la fatiga y la pérdida de ritmo, que más allá del agotamiento de una poética, remite a la tragedia del artista ultrajado por el desconocimiento y la ignorancia del público. En su estancia en oscuras y ciegas capitales, región atea donde la obra de creación se ha vuelto un valor depreciado, el poeta encuentra su réplica en la pasión de Cristo. La lucha y los tormentos de la incomprensión preceden, proféticamente, el final de una existencia trabajada a partir de la diferencia. La figura de artista termina asumiendo la representación de todos los hombres cuando encarna en la figura del creador abatido: ya nada crea el dios cansado.

Hacia el final de sus días, Eguren adquiere carnadura, se hace visible en la ciudad, es reconocido entre los transeúntes, algunos comentan sobre su aspecto miserable y raído. En los periódicos se publican algunas notas sobre la

¹³⁴ Martín Adán, con una formación acorde al plan de lecturas del Colegio Alemán de Lima, lee el poema con excepcional intensidad en el marco de la tradición literaria germana: “Dicen que la mayor, más patética figura de Eguren gótico es la del Dios Cansado; no ya divino en la hornacina, sino humano. Es verdad que es de la divinidad de Angelus Silesius, pero segregada, extrañada, mutilada; humano demente, desintegrado e inválido por quien Dios consiste; dios con la barba verde, plumizo y carminado, que va perdiendo el ritmo entre sus creaturas. Es el que presintió el Meister Eckhart y el que procura alejar con sus hogares Stefan George y el que vislumbró Rainer María Rilke. Es la divina llama antropomorfa y quejosa a que soplaron todos los amantes y todos los tristes en la propia literatura alemana; el brazo que herido, conforta y defiende de infernal y profundo *Erlkönig*, pueril y forzado, en la balada perfecta de Goethe. Es yo obrado, eternizado y aventurado. Es humano de humano como la piedra es de piedra”. Cf. Martín Adán, *op. cit.*, pp. 352 – 353.

dulzura amable de un viejito increíblemente flaco y diminuto. Señalamientos tardíos de una persona que hacía ya mucho tiempo había escrito algunos poemas fundamentales para la literatura hispanoamericana. Los títulos de las notas son elocuentes: "Soledad y crepúsculo de Eguren", "La sombra de Eguren", "Los últimos días de José María Eguren", "La partida de Eguren", "Ausencia de José María Eguren". Las semblanzas del final operan a contrapelo de las pretendidas intenciones celebratorias porque, quien había sido durante toda su vida una sombra, prodigiosamente, de pronto adquiriría un cuerpo. Los testimonios de quienes trataron a Eguren durante sus últimos días lo reducen al viejito de simpatía chaplinesca. ¿Pero era el poeta Eguren ese hombrecito de sombrero y bastón? Queda la duda porque, el poeta, tal vez sin advertirlo, había perdido su aureola¹³⁵ años atrás, en aquel último viaje del Barranco a Lima, cuando tuvo que abandonar su "palacio cristalino":

Por aquellos años, (1926-1928) el patrimonio familiar de Eguren debió sufrir duro quebranto [...] Un domingo nos dimos con la sorpresa de que Eguren ya no moraba en su casa de Barranco. Un nuevo propietario, consolidando acreencias, había liquidado ese refugio amable de la poesía. [...] Las circunstancias lo obligaron a residir en la ciudad de Lima, en alguna casa de familiares o, luego, en una modestísima vivienda¹³⁶.

La pérdida de la casa nos recuerda a la pérdida de la aureola en el sentido que la expone el poema de Baudelaire¹³⁷ Es el viejo topos romántico del ángel caído en la ciudad como ya lo había figurado a propósito de Poe. En las ciegas capitales el poeta moderno subvierte el mito del ángel caído para radicalizarlo aun más y hacerlo caer de verdad. Por eso, el orgullo blasfemo del

¹³⁵ Sobre la significación de la pérdida del aura como imagen de la grave situación del escritor en medio de la ciudad capitalista ver "Perte d'Aureole: The Emergence of the Dandy" de Irving Wohlfarth en *MLN*, Vol. 85, N°. 4, Mayo de 1970, pp. 529-571, Johns Hopkins University Press. Wohlfarth continúa las reflexiones de Benjamin y lee el famoso poema en prosa de Baudelaire en relación a sus notas sobre dandismo y, en especial, sobre Constantin Guy.

¹³⁶ Estuardo Núñez, *op. cit.*, pp. 33-34.

¹³⁷ "Pérdida de aureola" en *Spleen de Paris*, id., pp. 129-130.

dandy es la contraparte del ángel caído o el dios cansado. Como príncipe de lo incógnito, el poeta es su versión secularizada. Más allá de las necrológicas y los reconocimientos póstumos, el relato de Núñez, nos brinda una vía de comprensión más acorde con los temas planteados. Con la mudanza, los jóvenes escritores de los años veinte perdieron un espacio propicio para la circulación poética al mismo tiempo que el poeta se vio obligado a abandonar la máscara protectora de su lejanía. Más allá de la precariedad del recinto que ofrecía el poeta, en aquella casa encantada se jugaban las reglas del arte de un pequeño cenáculo que funcionó secretamente, por más de treinta años a orillas del mar, en la espesura barranquina. Después de Eguren, durante muchos años, el territorio poético peruano seguirá potenciando su fuego en los exilios interiores.

Conclusiones generales

La lectura crítica de los autores y los textos seleccionados a los fines de estudiar la conformación de la modernidad literaria en el Perú en la segunda década del siglo XX nos permitió constatar la importancia que adquiere la figuración de la imagen de escritor y las funciones que cumple, según los casos, en la emergencia de un campo intelectual diferencial pero en estrecha relación con el resto de América Latina.

Nuestro recorrido debió partir del examen puntual de una serie de textos claves y emblemáticos pertenecientes al campo francés con el objetivo de determinar la importancia de las relaciones entre dandismo, bohemia y literatura en el seno de la modernidad europea. En la lectura del *Tratado de la vida elegante* de Honoré de Balzac, *Del dandismo* y de *George Brummell* de Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly y, fundamentalmente, *El pintor de la vida moderna* de Charles Baudelaire vimos de qué modo las relaciones entre bohemia y dandismo traman la figura de artista moderno.

El dandismo, en su búsqueda de una individuación proveniente de la excepcionalidad y la distinción, es segregación; la bohemia, por el contrario, tiende al gregarismo y a la cofradía a fin de constituir una formación que prueba hasta dónde se extienden los límites del orden burgués. Más aún, el bohemio es trabajado por el deseo de pertenecer a un grupo, una elite que funcione como público donde ejercer un magisterio. Lejos de ser la contracara del bohemio, el dandy es uno de los polos de tensión propiciadores de la figura del

artista moderno. En este marco, las tensiones desatadas entre anonimato y éxito comercial, autodidactismo y formación académica, mundanidad y apartamiento aristocrático operaron como herramientas para el análisis de los casos hispanoamericanos.

Muchos aspectos de la formación literaria moderna en el contexto europeo fueron asimilados por el modernismo a los efectos de establecer sus diferencias con la tradición letrada en sus respectivos campos literarios. De ahí la importancia que adquiere el marcado cosmopolitismo del movimiento, puesto que, más allá de la provisión de tópicos y de nuevas estructuras de acentuación para la versificación, la modernidad extranjera permitió la articulación de una serie de estrategias en la tarea de fundación de los territorios poéticos nacionales. Las relaciones entre la literatura europea e hispanoamericana, leídas en el cruce entre dandismo y bohemia, ofrecen la posibilidad de trabajar algunos aspectos que atienden a los momentos iniciales en el establecimiento de una autonomía relativa del campo literario peruano y que pueden extenderse al momento de emergencia de otros campos pertenecientes a la literatura hispanoamericana. En primer lugar, atendimos a la ambigua relación del artista con las multitudes en su doble faceta de pueblo y público. Al mismo tiempo que los artistas y escritores experimentan un deseo de distinción frente a la uniformidad de la sociedad democrática, se les presenta la imprescindible necesidad de obtener un reconocimiento público que apunte a la profesionalización de su tarea. En este marco se juegan las estrategias de presentación, las posiciones de rebeldías y las pautas para la articulación de un espacio que permita instaurar instancias de autoridad,

legitimidad y arbitraje cultural diferentes de las tradicionales que operaron en el marco de la ciudad letrada.

También fue posible comprobar que, en la trama dibujada entre dandismo y bohemia, los escritores inventan una serie de figuras límites que se distancian de las formas tradicionales de ejercicio de las letras. En este punto, estudiamos el rol fundacional que asume la publicación en 1896 de *Los raros* de Rubén Darío en Buenos Aires. Desde una perspectiva particular e inédita, las figuraciones darianas funcionaron como modelo y paradigma de los artistas y escritores provenientes de los sectores medios de la población que pretendían ocupar posiciones sin contar con las ventajas que brindaba la posesión de un origen patricio o las rentas de la alta burguesía exportadora. Rubén Darío, a través de las crónicas publicadas en el diario *La Nación* a fines del XIX y en los primeros años del XX, imagina figuras de artistas apropiándose de modo singular de esta extensa y vasta tradición europea.

A partir del ejemplo emblemático de Darío, los jóvenes escritores proceden a recuperar y reactivar algunas figuras emblemáticas, y apelando a operaciones de metamorfosis y transfiguración, se inventan un linaje europeo para una serie de personajes americanos como un modo de preparar el terreno propicio para alcanzar una autonomía que no dejará de mostrar sus límites.

En la lectura de sus crónicas, también señalamos las lecciones de ejercicio crítico que imparte Darío hacia los escritores jóvenes apuntando las razones de estado del artista moderno. Por un lado, su aspiración al reconocimiento social de la aristocracia del talento edificada en una posición de aislamiento social, de la cual se desprende el torremarfilismo como ejercicio de un dandismo de tipo baudelaireano. Por el otro, sus advertencias sobre las

tragedias y desdichas de los héroes modernos, asediados por la tentación de la carne, el padecimiento de la pobreza y la atormentada experiencia de los paraísos artificiales que los someten al permanente riesgo de caer en la “inquerida bohemia”. Este último punto asume extrema importancia para los artistas hispanoamericanos que no dejan de reconocer en Rubén Darío a su padre fundador.

El estudio del funcionamiento de las nociones de bohemia y de dandismo primero, en el campo europeo, y luego en el marco de la estancia porteña de Rubén Darío nos proporcionó las herramientas indispensables para considerar los casos particulares de José Carlos Mariátegui, Abraham Valdelomar y José María Eguren como actores principales en la constitución de un campo literario atravesado por una modernidad periférica y desigual, y cuyos aspectos diferenciales están signados por la tensión desatada entre la modernidad limeña y la tradición rural que distingue a la literatura nacional peruana diseñada a partir de una territorialidad geográfica y cultural que privilegia el componente andino. La estructura literaria y cultural que desata esta tensión, como vimos en nuestra Introducción, puede ser descripta acudiendo al verso de Vallejo: “campo intelectual de cordillera, con religión, con campo, con patitos”.

Tomando a esta problemática como telón de fondo para nuestra lectura del período 1911-1922, comenzamos por focalizar nuestra atención en las alternativas de aparición de Juan Croniqueur, un escritor olvidado y tapado bajo la sombra monumental del pensador José Carlos Mariátegui. Sus crónicas periodísticas en forma de epístola y la correspondencia privada con Bertha Molina nos permitió estudiar la emergencia de un autor sin libros y las marcas

textuales del sujeto que habla bajo el nombre Juan Croniqueur. Esta situación nos descubrió las amplias y enriquecedoras resonancias del decadentismo europeo en el seno de la literatura peruana. En las contradicciones productivas y permanentes entre decadencia y revolución y en la nota heterodoxa del marxismo mariáteguiano es factible leer las lecciones de la bohemia y del dandismo articulado desde la experiencia *Colónida*. “La edad de piedra” y los escritos de Juan Croniqueur, lejos de ser un momento de transición y una etapa a superar, desde nuestra perspectiva, son los constituyentes que abastecen las herramientas necesarias para el posterior ejercicio crítico que emprende José Carlos Mariátegui. El decadentismo y el bizantinismo finisecular otorgan las claves para la interpretación de los movimientos de vanguardia europeos, en especial, el surrealismo y una trama conceptual e imaginaria que prepara para la lectura del freudismo. De ahí que, para José Carlos Mariátegui, los componentes cosmopolitas de la modernidad jamás fueron un obstáculo para sus posiciones nacionalistas sino, muy por el contrario, son su condición de posibilidad.

Los textos que firma Juan Croniqueur, profusamente atravesados por el imaginario decadentista, se vuelven ejemplo de la formulación de un sujeto crítico de la modernidad y del orden burgués. Afectado por el “mal del siglo” el artista disconforme que habla desde esa textualidad emprende una búsqueda en los extramuros de la ciudad letrada, pero no como un simple abandono de las posiciones aristocráticas, sino que precisamente su aristocracia de talento y su gesto de distinción lo habilitan en la búsqueda de posiciones diferentes a las de la praxis vital burguesa y, en ese sentido, provocan el inevitable desenlace vanguardista.

Durante el período seleccionado, también abordamos el desarrollo de la aventura de los poetas reunidos por la bohemia del *Palais Concert*, donde se despliegan matrices apegadas a algunos de los aspectos de la bohemia europea, al mismo tiempo que Abraham Valdelomar adopta la práctica del dandismo como una forma de distinción. Más allá de la descripción de las prácticas y los modos de presentación de los cuerpos, nos interesó indagar cómo esas prácticas se inscriben en las textualidades, es decir, cómo atraviesan ciertas formas de escritura. De este modo estudiamos el paradójico afincamiento de lo extraño y de lo raro en el seno mismo de los cuentos criollistas cuando el sujeto que escribe recuerda episodios de su infancia que se alzan como metáforas de las funciones del escritor en el seno de una formación social tradicional y cerrada en las fronteras de una comunidad patriarcal.

La actividad desarrollada por Abraham Valdelomar como escritor profesional y desplegada en el emprendimiento de sus "viajes patrióticos" nos permitieron abordar el intrincado cauce por el que se promueve la constitución de un campo literario de cordillera: más allá de la anécdota, la aventura de los "viajes patrióticos" son un primer intento de ampliación de los parámetros literarios modernos al resto del territorio nacional. Paradójicamente, esta tarea correspondió al escritor que ironizó acerca de su pertenencia a la centralidad limeña con la famosa frase que reducía el Perú a Lima, Lima al Jirón de la Unión, y éste al Palais Concert.

Finalmente, abordamos la obra artística de José María Eguren, considerado uno de los más importantes poetas del ámbito de la poesía hispanoamericana pero que fue leído al margen del proceso literario que llevó

al afianzamiento de la literatura nacional y que parte de las vanguardias tomando como figura central a César Vallejo. En este punto, nuestro trabajo consistió en desandar el camino de la crítica que ubica a Eguren en el andamiaje del posmodernismo y que explica lo extemporáneo de su poética por el "atraso" del modernismo peruano en el marco del modernismo hispanoamericano.

La escritura poética egureniana y la extraordinaria figura de escritor que construye el poeta desde la radicalidad de sus posiciones nos permiten señalar un punto de clivaje desde el cual partir para explicar la constitución de un campo literario de relativa autonomía. En este sentido, la figura de José María Eguren se vuelve ejemplar: su actividad de pintor fuera de los parámetros que dictamina la academia, su situación de retiro que hace que toda su labor se desarrolle en una esfera entre secreta y anónima, su práctica de escritura marginal y contraria a la estética oficialmente consagrada, su condición de fundador del linaje poético moderno en el Perú nos permiten reconocer en su caso las notas que distinguen al artista moderno de honda raigambre baudelairiana y lo llevan a obtener su consagración en el seno de los grupos poéticos y artísticos de la vanguardia y lejos de los ámbitos de la crítica literaria oficial.

En consecuencia, el análisis de las funciones del dandismo y la bohemia en el marco de la configuración de un espacio de autonomía relativa para la literatura nacional peruana nos induce al abandono del esquema bipolar estructurado entre imitación / originalidad y entre cosmopolitismo / nacionalismo que ha funcionado como patrón explicativo de las argumentaciones de la historiografía nacionalista y que la obligó a desechar

una parte importante de la producción literaria bajo la acusación de afrancesamiento y dependencia. Por el contrario, el caso peruano es una variante más del cuadro general de la literatura hispanoamericana que presenta momentos de fuerte afirmación nacional a partir de una política de apropiación productiva de situaciones generadas en el espacio de las literaturas metropolitanas. Por esta razón, nuestro recorrido de lecturas tuvo como proposición emblemática las palabras finales de José Carlos Mariátegui en su célebre *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*: “por los caminos universales, ecuménicos, que tanto se nos reprochan, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos”.

ANEXO



33 Ocaso Lejana (Alaya)
Tela: 200 x 243 mm
BN Alayza P2



34 Homages
Dentro 356 (Alaya)
BN Alayza P17
Esta obra y las siguientes son representativas de esa paissiahy andimichita. En 1900, el país era un territorio sin límites y se dividía en provincias. El Ecuador



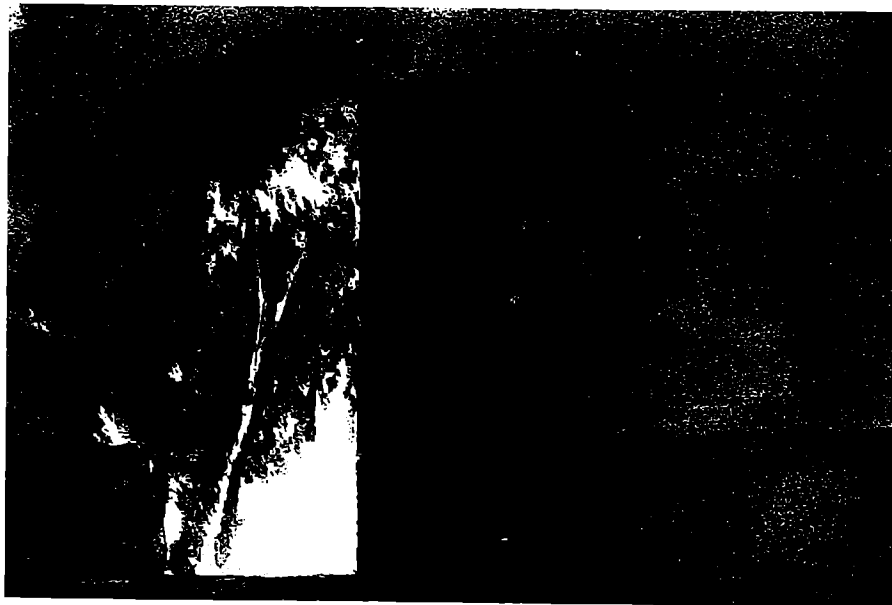
35. ARBOLES HOMBRES
Cartón: 273 x 362 mm.
Firm. ab. der: "José M. Eguren"
BN. Alayza. P21



96 E. P. 58
117 96 mm



95 Les Favières ca. Mar 157
190 x 131 mm



97 E. P. 59
124



Marlín A Adán



Srta. María Koehlin Eguren



César Moro



Berta Singermann



Jorge Basadre



Juana de Ibarbourou



Srta. Lala Eguren

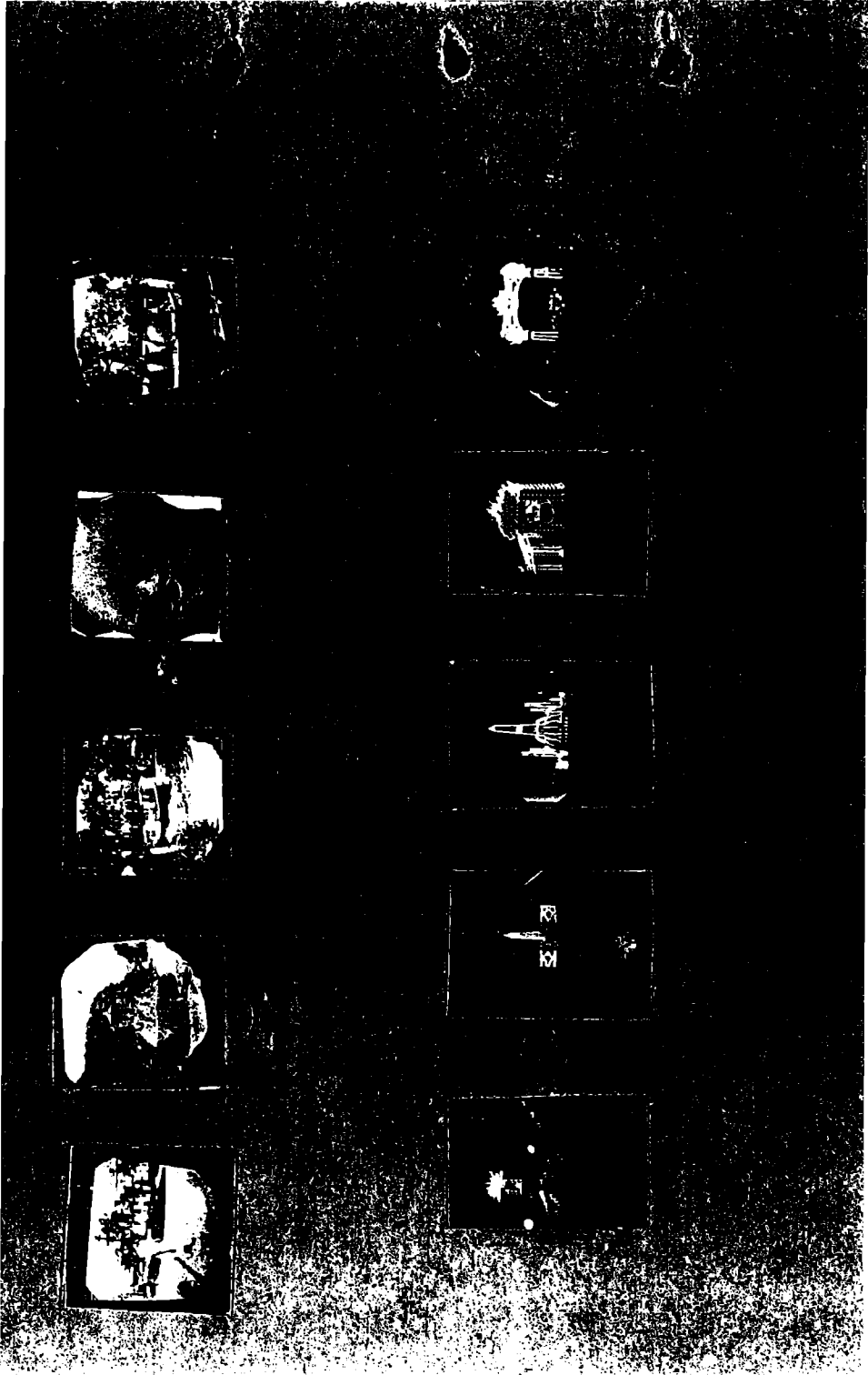


Nomi Mülstein



Blanca Luz Brum

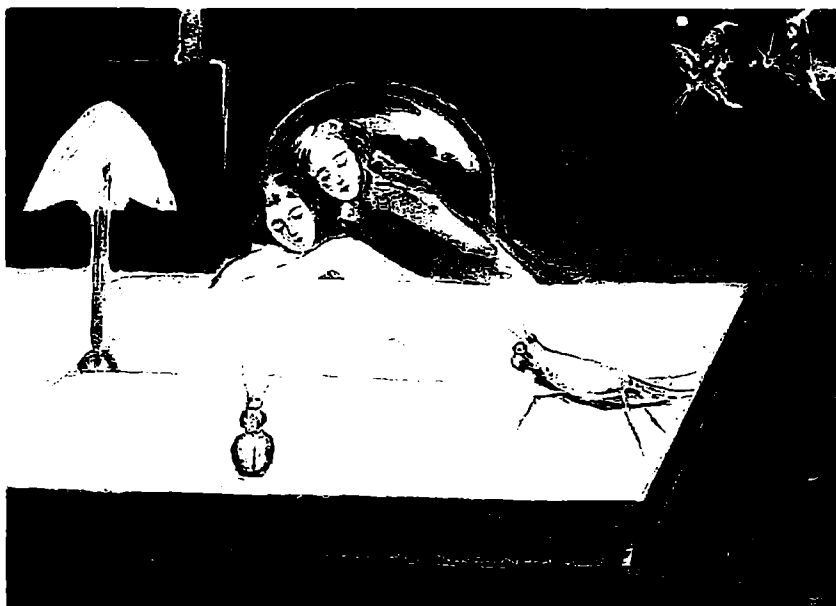
Fotos de Eguren en *Amauta* Nº 21





63. [MUJER Y NIÑA CON BICICLETA] (25)
190 x 78 mm.

ACUARELAS, DIBUJOS Y OTROS



39. Sueño (1):
132 x 186 mm
Rep., Murillo 1974

Inicia una serie de escenas fantásticas de ambiente nocturno
varias de las cuales figuran en este mismo álbum; véanse, por
ejemplo, los dos números siguientes.



40. Paisaje:
132 x 186 mm



41. Paisaje:
132 x 186 mm

Bibliografía

1. Fuentes utilizadas

1.1. Fuentes primarias

1.1.1. José Carlos Mariátegui

Escritos juveniles. La Edad de Piedra1: Poesía, cuento, teatro, Estudio Preliminar, compilación y notas de Alberto Tauro Lima, Biblioteca Amauta, 1987.

Escritos juveniles. La Edad de Piedra2: Crónicas, Estudio Preliminar, compilación y notas de Alberto Tauro, Lima, Biblioteca Amauta, Lima, 1991. .

Escritos juveniles. La Edad de Piedra3: Entrevistas, crónicas y otros textos, Prólogo, compilación y notas de Alberto Tauro, Lima, Biblioteca Amauta, Lima, 1991.

Escritos juveniles. La Edad de Piedra4: VocesI, Prólogo, compilación y notas de Alberto Tauro, Lima, Biblioteca Amauta, Lima, 1992.

Escritos juveniles. La Edad de Piedra5: VocesII, Compilación de Alberto Tauro, Lima, Biblioteca Amauta, Lima, 1992.

Escritos juveniles. La Edad de Piedra6: VocesIII, Compilación de Alberto Tauro, Lima, Biblioteca Amauta, Lima, 1993.

Escritos juveniles. La Edad de Piedra7: VocesIV, Compilación de Alberto Tauro, Lima, Biblioteca Amauta, Lima, 1994.

Escritos juveniles. La Edad de Piedra8: VocesV, Compilación de Alberto Tauro, Lima, Biblioteca Amauta, Lima, 1994.

“Las Cartas de José Carlos Mariátegui a Bertha Molina” (1916-1920) Presentación de Alberto Tauro en *Anuario mariateguiano*, vol. I, N°. 1, 1989, Lima, Amauta, pp. 37-72.

1.1.2. Abraham Valdelomar

Obras Tomo I y II. Edición y prólogo de Luis Alberto Sánchez. Lima, EDUBANCO, 1988.

Cronología de Abraham Valdelomar

1911: *La ciudad de los tísicos (La correspondencia de Abel Rosell)* (novela corta)

La ciudad muerta. Por qué no me casé con Francinette (novela corta)

1912 – 1919: *Poemas*

1912 – 1918: *Epistolario*

1913 - 1918: *El caballero Carmelo* (cuentos)

1917: *Psicología del Gallinazo* (ensayo)

1918: *Belmonte el trágico* (ensayo)

1918- 1917: *Conferencias*

1.1.3. José María Eguren

Obras completas. Edición, prólogo, notas, bibliografía y dirección de la edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1997

1911: *Simbólicas*

1916: *La canción de las figuras*

1930-1931: *Motivos estéticos*

2. Fuentes secundarias

2.1. Textos de José Carlos Mariátegui

Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. México, Era, 1988.

El artista y la época, Lima, Edición Biblioteca Amauta, 1973.

La escena contemporánea, Lima, Biblioteca Amauta, 1973.

El alma matinal, Lima, Biblioteca Amauta, 1973.

Signos y obras, Lima, Biblioteca Amauta, 1970.

Cartas de Italia, Lima, Biblioteca Amauta, 1972.

Figuras y aspectos de la vida mundial, Lima, Biblioteca Amauta, 1980.

Temas de Nuestra América, Lima, Biblioteca Amauta, 1980.

Temas de educación, Lima, Biblioteca Amauta, 1986.

La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella. Lima, Biblioteca Amauta, 1955.

2.2. Rubén Darío

Escritos dispersos. Tomos I y II, Estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1968.

Autobiografía. Obras Completas. Tomo XV. Madrid, Mundo Latino, 1920.

Los raros. Obras Completas. Tomo VI. Madrid, Mundo Latino, 1920.

Peregrinaciones Obras Completas. Tomo XII. Madrid, Mundo Latino, 1920

Todo al vuelo. Obras Completas. Tomo XVIII. Madrid, Mundo Latino, 1920.

2.3. Textos de otros autores

Honoré de Balzac. *Tratado de la vida elegante* en AA.VV. *El dandismo*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1974.

Charles Baudelaire. *Edgar Allan Poe*. Editorial Fontamara, Barcelona, 1979.

Mi corazón al desnudo en *Diarios íntimos*, Buenos Aires, Ed. Fraterna, 1978.

Los paraísos artificiales. Acerca del vino y el hachís. México, Fontamara, 1989.

Salones y otros escritos sobre arte. Madrid, Visor, 1996

Jules- Amédée Barbey d'Aureville. *Del dandismo y de George Brummell* en AA.VV. *El dandismo*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1974.

2.- Bibliografía completa y sistematizada

2.1. Bibliografía teórica general y sobre dandismo y bohemia en particular

- ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*, Hyspamerica, Bs.As, 1984.
Disonancias, Rialp, Madrid, 1966.
Dialéctica negativa, Taurus, Madrid, 1975.
Consignas, Amorrortu, Buenos Aires, 1973.
Notas sobre Literatura. Barcelona, Ariel, 1962.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-textos, 1995.
- AGULHON, Maurice. *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Flammarion, Paris, 1995.
- ANDERSON, Benedict: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- APPLEBY, Joyce. *Liberalism and Republicanism in the Historical Imagination*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1992.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. México, F.C.E., 1950.
- BALIBAR, Etienne y WALLERSTEIN, R. *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*. Editions de la Découverte, Paris, 1988.
- BHABHA, Homi K.: *Nation and Narration*. London and New York. Routledge, 1990.
El lugar de la cultura. Buenos Aires. Manantial, 2002.
- BÉNICHOU, Paul. *La coronación del escritor. 1750 - 1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual la Francia moderna*. México, Fondo de Cultura Económica 1981.
- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. Buc, Siglo xxi. 1976.
El placer del texto. Buenos Aires, Siglo xxi. 1974.
El susurro del lenguaje. Barcelona, Piados. 1987.
- BENJAMIN, Walter: *Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 1980.
Imaginación y sociedad, Taurus, Madrid, 1980
Discursos Interrumpidos I y II, Taurus, Madrid, 1973
Sobre el programa de la filosofía futura. Barcelona, Planeta, 1986.
- BLANCHOT, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Avila, 1974.
El espacio literario. Barcelona, Piados. 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *Intelectuales. política y poder*. Buenos Aires. Eudeba, 2000.
Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona. Editorial Anagrama, 1995. p. 91.
- BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. México, Siglo XIX. 1981.
Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes. Madrid, Visor. 1995.
- CARASSUS, Emilien. *Le mythe du dandy*. Paris. Libraire Armand Colin, 1971.
- COBLENCÉ, François. *Le dandysme. obligation d'incertitude*. Paris, Presses Universitaires de France. 1988
- DE CERTEAU, Michel. *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1978.
Dar (el) tiempo. Barcelona. Piados. 1995.
- DELEUZE, Gilles. *La lógica del sentido*. Bs. As. Piados, 1989.
Diferencia y repetición. Barcelona, Ed. Júcar, 1988.
- DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire. *Diálogos*. Valencia, Pre-textos, 1980.
- DELUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos. 1988.
- DE QUINCEY, Thomas. *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.
Suspiria de profundis. Madrid, Alianza Editorial, 1985.

- EAGLETON, JAMESON and SAID: *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *Entre filosofía y literatura*. Barcelona, Paidós, 1999.
El discurso del poder. Buenos Aires, Folios, 1983.
Tecnologías del yo, Barcelona, Piados, 1996.
- GELLNER, Ernest. *Naciones y nacionalismo*. Buenos Aires, Alianza, 1991.
- GIDE, André. *Oscar Wilde*. Barcelona, Lumen, 1999.
- GRAMSCI, Antonio. *Cultura y literatura*. Barcelona. Península, 1972.
- HAUSER, Arnold. *Historia Social de la literatura y el arte*. Tomos 1,2,3. Madrid, Guadarrama, 1969.
- HINTERHÄUSER, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid. Ed. Taurus, 1980.
- HOBBSAWM, E. y RANGER, T. eds.: *The invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- HOBBSAWM, Eric. *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1998.
Las revoluciones burguesas. Europa 1789 - 1848. Madrid, Guadarrama, 1964.
- HUARD, Raymond. "L'exceptionnalité française: le XIXe. Siècle" en Nicolet, Claude.
- VOVELLE, Michel, HUARD, Raymond, MARTELLI, Roger. *La passion de la république. Un itinéraire français*, Éditions sociales, Paris, 1992.
- JAY, Martín. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Piados, 2003.
- JITRIK, Noé. *Los grados de la escritura*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 2000.
- KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura* [Buenos Aires, Editorial Nova, 1964, trad. por Ilse M. De Brugger.
- KEMPF, Roger. *Dandies. Baudelaire et Cie*. Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- KRISTEVA, Julia. *Black sun: depression and melancholia*, New York, Columbia University Press, 1989.
- LEVILLAIN, Henriette. *L'esprit dandy. De Brummell a Baudelaire*. Paris, Librairie José Corti, 1991
- MARX, Carlos. *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*. Buenos Aires, Ed. Antco, 1973.
- MURGER, Henri. *Escenas de la vida bohemia*. Barcelona, Ediciones Picazo, 1968
- NEUMANN, Eckhard. *Mitos de artistas. Estudio psichistórico sobre la creatividad*. Madrid, Tecnos, 1992.
- OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses. Estética antiburguesa 1803-1848*. Sao Pable, Companhia das letras, 1997.
- ONFRAY, Michel. *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión*. Buenos Aires, Libros Perfil, 1999.
- PIERROT, Jean. *L'imaginaire décadent (1880 - 1900)* Paris, Publications de l'Université de Rouen, 1977.
- POE, Edgar: "Filosofía de la composición" en *El poeta y su trabajo*., México, Universidad Autónoma de Puebla, pp. 27-40.
- ROSANVALLON, Pierre. *Le sacré du citoyen. Histoire du suffrage universel en France*. Gallimard, Paris, 1993.
- ROSA, Nicolás. *El arte del olvido*. Buenos Aires, Punto Sur, 1990.
 Nicolás Rosa: "Cárcel de amor" en *Revista de Letras* nº 3, Facultad de Humanidades y Arte, U.N.R., Rosario, 1994.
- SAID, Edward. *Beginnings. Intentions & Method*. Nueva York, Columbia, University Press, 1985.
Orientalismo. Madrid, Libertarias, 1990.
- SPENGLER, Oswald. *La Decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la Historia Universal*, trad. Manuel Morente, Madrid, Espasa-Calpe, Madrid, Espasa-Calpe, 1950.
- SIEGEL, Jerrold. *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise 1830 1930*. Paris, Gallimard, 1991.

SPITZER, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de filología, 1945.

STEINER, Georg. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Barcelona, Barral Ed., 1972.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980

TRAVERSO, Enzo. "Bohemia, exilio y revolución. Notas sobre Marx, Benjamín y Trotsky", en *El Rodaballo*, nº 14, invierno 2002.

WILDE, Oscar. *El alma del hombre bajo el socialismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona. Ediciones Península, 1980.

La política del modernismo. Contra los nuevos conformismos. Buenos Aires, Manantial, 1997.

El campo y la ciudad. Buenos Aires, Piados, 2001.

WOHLFARTH, Irving: "Perte d'Aureole: The Emergence of the Dandy" en *MLN*, Vol. 85, Nº. 4, Mayo de 1970, pp. 529-571. Johns Hopkins University Press.

2.2. Sobre Rubén Darío y modernismo en Hispanoamérica

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1983.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires, CEDAL, 1967.

BLANCO FOMBONA, Rufino. *El Modernismo y los poetas Modernistas*. Mundo Latino, Madrid, 1929.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. "Los vecindarios de *La ciudad letrada*. Variaciones filosóficas sobre un tema de Ángel Rama" en *Ángel Rama y los estudios culturales*. Mabel Moraña, ed., Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997, pp. 123-133.

CAMPOS, Rubén. *El bar. La vida literaria de México en 1900*. México, UNAM, 1996.

CONTRERAS, Francisco. *Rubén Darío: su vida y su obra*. Barcelona. Agencia Mundial de Librería, 1930.

FALCÓN, Ricardo. *Los orígenes del movimiento obrero. (1857-1899)* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.

GAJTIÉR, Lisandro. *Cielos de Sousse en la Bohemia Porteña*. Buenos Aires. Ministerio de Cultura y Educación, 1973.

GUERRERO, Luis. *Modernismo y modernistas*. Caracas. Academia Nacional de la Historia, 1978.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *Treinta años de mi vida. En plena bohemia*. Tomo XVI de las *Obras Completas*, Madrid, Mundo Latino, 1922.

GONZÁLEZ, Anibal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983

GRAMUGLIO, María Teresa. "La construcción de la imagen" en *Revista de Lengua y Literatura* n 4, Neuquén, Noviembre de 1988, pp. 3-16.

GHIRALDO, Alberto. *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires, Sudamericana, 1943

GULLÓN, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid, Gredos, 1963.

El modernismo visto por los modernistas. Barcelona, Editorial Guadarrama, 1980.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.

HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*, Alianza, Madrid, 1972.

HENRIQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del Modernismo*. México, F.C.E., 1962.

HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. *Las corrientes literarias en América Hispánica*. México. F.C.E., 1954.

Estudios de versificación española. Buenos Aires, 1961.

La utopía de América. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

1978.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *El modernismo.* Madrid, Aguilar, 1962.

JITRIK, Noé. *Las contradicciones del modernismo.* México, El colegio de México, 1978.

LIDA, Raimundo. *Rubén Darío. Modernismo.* Caracas, Monte Avila, 1984.

LITVAK, Lily. *Erotismo fin de siglo.* Barcelona, Antoni Bosch, 1979.

LOPEZ, Lucio V. *Recuerdo de viaje,* Buenos Aires, La cultura argentina, 1915

LUDMER, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual.* Buenos Aires, Perfil Libros, 1999.

MANSILLA, Lucio V. *Entre-nos. Causeries de los jueves.* Buenos Aires, Hachette, 1963

MARASSO, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética.* Buenos Aires, Kapeluz, 1954.

MARTINEZ CUITIÑO, Vicente. *El café de los Inmortales.* Buenos Aires, Guillermo Kraft.

1954

MEYER-MINNEMANN, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo.* México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

MOLLOY, Silvy. "La política de la pose" en *Las culturas de fin de siglo en América Latina.* Josefina Ludmer (comp.). Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994, pp. 128-138.

"Diagnósticos del fin del siglo" en *Cultura y tercer mundo.* Néstor García Canclini y Beatriz González Stephan (comp.) Caracas, Nueva Sociedad, 1996, pp. 171- 200.

"Decadentismo e Ideología: Economías de Desejo na América Hispânica Finissecular" en *Literatura é História na América Latina.* Ligia Chiappini y Flanio Wolf de Aguiar (orgs.) San Pablo, Centro Angel Rama Edusp, 1993, pp. 13 - 36

"Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío". *Revista Iberoamericana* nº 108 - 109, 1979, pp. 443 - 457

"Voracidad y Solipsismo en la poesía de Darío" en *Sitio* nº 1, Buenos Aires, diciembre de 1981, pp- 121 - 124.

"Ser y decir en Darío: el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*" en *Texto crítico. Revista del centro de investigaciones lingüístico-literarias de la Universidad Veracruzana,* Año XIV, número 38 /enero-junio de 1988

"Imagen de Mansilla" en G. Ferrari y E Gallo [comps.], *La Argentina del ochocientos al Centenario.* Buenos Aires, Sudamericana, 1980, pp. 745 - 159.

MONTALDO , Graciela. *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo.* Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.

MONTELEONE, Jorge. "Lugones. Canto natal del héroe" en *Irigoyen entre Borges y Arlt. 1916 - 1930,* Graciela Montaldo (comp.) Buenos Aires, Contrapunto, 1989.

"Lugones, cuerpo pulsado como lira" en *Revista Sitio* 4 5, Buenos Aires, mayo 1985, pp. 117 -123.

"Soussens Sans Sou" en *Atípicos en la Literatura Latinoamericana.* Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1996.

MORAÑA, Mabel. *Ángel Rama y los estudios culturales.* Mabel Moraña, ed., Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997.

PANESI, Jorge. "Cambaceres, un narrador chismoso" en *Criticas,* Buenos Aires, Norma, 2000.

PAZ, Octavio. *Cuadrivio.* México, Joaquín Mortiz, 1965.

Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona, Seix Barral.

1974.

PERUS, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina: el Modernismo.* México, Siglo xxi, 1976.

Prieto, Adolfo. *La literatura autobiográfica argentina.* Buenos Aires, Centro Editor de América latina, [1962] 1982.

RAMA, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo.* Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.

La ciudad letrada. Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

Rubén Darío y el modernismo. Caracas / Barcelona, Alfadil, 1985

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

“Entre otros: *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla” en *Revista de Filología*, n.º XXI, pp. 143-171.

REAL DE AZÚA, Carlos. “Modernismo e Ideologías”. En *Punto de Vista* n.º 28, noviembre de 1986.

RIVERA, Jorge. *El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1810 – 1900)*. Capítulo 3 / Cuadernos de literatura argentina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.

RODO, José E. *Hombres de América*. Barcelona, Editorial Cervantes, 1920.

ROMERO, Luis Alberto. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.

SALESSI, Jorge. *Médicos, maleantes y maricas*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995.

SALINAS, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada, 1968.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Balance y liquidación del 900*. Santiago de Chile, Ercilla, 1940.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 –1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

SCHULMAN, Iván. *Génesis del modernismo*. México, El Colegio de México/Washington University Press, 1966.

(ed.) *Nuevos asedios al Modernismo*. Madrid, Taurus, 1987.

(ed.) *Recreaciones: Ensayos sobre la obra de Rubén Darío*. Hanover, Ediciones del Norte, 1992.

SCHULMAN, Iván y GONZÁLEZ, Manuel Pedro. *Martí, Darío y el Modernismo*. Gredos, Madrid, 1969.

SILVA, José Asunción. *Obra completa* [ed. Héctor H. Orjuela] Madrid, ALLCAXX /Fondo de cultura Económica, 1996.

SOBEJANO, Gonzalo. “Épater le bourgeois en la España literaria de 1900” en *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Editorial Gredos, 1967.

TERÁN, Oscar. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la “cultura científica”*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

“José Ingenieros o la voluntad de saber” en José Ingenieros. *Antimperialismo y Nación*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1979, pp. 13 – 117.

“El primer antiimperialismo latinoamericano” en *Punto de Vista* n.º 12. Buenos Aires, 1981, pp. 3 – 10.

TORRES RIOSECO, Arturo. *Precursores del Modernismo (Crítica y antología)*. Nueva York. Las Américas, 1963.

YURKIEVICH, Saúl. *Celebración del Modernismo*. Barcelona, Tusquets, 1976.

A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias, Barcelona, Muchnik Editores, 1984.

ZANETTI, Susana y otros. *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artistas en toro al modernismo*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

“Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)” en *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, Volumen 2, Vanguardia e modernidad. Ana Pizarro organizadora, San Pablo, Fundación Memorial de América Latina, 1995.

La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina. Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

Leer en América Latina. Mérida, El otro el mismo, 2004

Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires, Buenos Aires, Eudeba, 2004.

2.3. Sobre Vanguardia:

BÜRGER, Peter. *Teoría de vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.

COLLAZOS, Oscar: *Recopilación de textos sobre las vanguardias en América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1970.

IBARLUCÍA, Ricardo. *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998

JITRIK, Noé. "Papeles de trabajo: notas sobre vanguardismo latinoamericano" en *Las armas y las razones*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984

"Las dos tentaciones de la vanguardia" en *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, Volumen 3, Vanguarda e modernidade, Ana Pizarro organizadora, San Pablo, Fundación Memorial de América Latina, 1995.

FOFFANI, Enrique: La vanguardia en *Trilce* de César Vallejo: estética y economía política, mimeo.

KRAUSS, Rosalind: "Los fundamentos fotográficos del surrealismo" en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 1996

MASIELLO, Francine. *Lenguaje e Ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires, Hachette, 1986.

MIGNOLO, Walter. "La figura del poeta en la lírica de Vanguardia" en *Revista Iberoamericana* nro. 118-119, pp.131-148.

ORTEGA, Julio: "La escritura de la vanguardia" *Rev. Iberoamericana* N° 114-115, Pittsburgh, enero-junio 1981

OSORIO, Nelson. "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano" en *Revista Hispanoamericana*, n° 114-115, Pittsburgh, enero-junio 1981.

Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia hispanoamericana, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989.

PAZ, Octavio: *Los hijos del limo*, México, Seix Barral, 1974.

PIZARRO, Ana: "Vanguardismo literario y vanguardia política" en *Araucaria de Chile* N° 13, 1981

POGGIOLI, Renato: *Teoría dell'arte d'avanguardia*, Milano, Societ Editrice Il Mulino, 1962.

SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias Latinoamericanas. Estética e ideología en la década del veinte*. Madrid, Cátedra, 1991.

Vanguardia y Cosmopolitismo en la Década del Veinte. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

"Lenguajes utópicos. "Nuestra ortografía bangwardista": tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte" en *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, Volumen 3, Vanguarda e modernidade, Ana Pizarro organizadora, San Pablo, Fundación Memorial de América Latina, 1995.

VERANI, Hugo. "Estrategias de la vanguardia" en *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, Volumen 3, Vanguarda e modernidade, Ana Pizarro organizadora, San Pablo, Fundación Memorial de América Latina, 1995.

YURKIEVICH, Saúl. "Los signos vanguardistas: el registro de la modernidad" en *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, Volumen 3, Vanguarda e modernidade, Ana Pizarro organizadora, San Pablo, Fundación Memorial de América Latina, 1995.

2.4. Literatura peruana

AGUILAR MORA, Jorge en su "Estudio preliminar" a Martín Adán *El más hermosos crepúsculo del mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992

AQUÉZOLO CASTRO, Manuel: *La polémica del indigenismo*, Lima, Mosca Azul Editores, 1976.

ARGUEDAS, José María: *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI, 1977.

Recopilación de textos sobre José María Arguedas, La Habana, Serie Valoración Múltiple de Casa de las Américas, 1976.

AULA VALLEJO, n.º 2-3-4 Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, mayo 1963.

BASADRE, Jorge: *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima*. Lima, La opinión nacional, 1928

Historia de la República del Perú. Lima, Ediciones Historia, 1961.

Perú: *Problema y Posibilidad*, Lima Fundación Bustamente De la Fuente, 1994.

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.

Promesa de la vida peruana. Lima, Editorial Juan Mejía Baca, 1958.

BELAUNDE, Víctor Andrés. *La realidad nacional*. Lima, Editorial Horizonte, 1991.

BELDEZU, Edmundo: *La otra literatura peruana*, México, F.C.E., 1986.

CADENA, Marisol de la. "Decencia y cultura política: los indigenistas del Cuzco en los años veinte" en *Revista Andina*, nº 1, julio 1994, año 12, Cusco, Perú.

CHIARAMONTI, Gabriela. "Andes o nación: la reforma electora de 1896 en Perú" en Annino, Antonio (coord) *Historia de las elecciones en Iberoamérica. siglo XIX...*

COINÉ, André. *Los anteojos de azufre*, Lima, Ediciones Tigroindinc. 1958

CORNEJO POLAR, Antonio. *Literatura y Sociedad en el Perú. La novela indigenista*: Lima Lasontay, 1980.

La formación de la tradición literaria en el Perú. Lima, CEP, 1989.

Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima, Editorial Horizonte. 1994.

COTLER, Julio. *Clases, estado y nación en el Perú*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. 1978.

DE LA FUENTE BENAVIDES, Rafael (Martín Adán). *De lo barroco en el Perú*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 1968.

El más hermosos crepúsculo del mundo, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

DEUSTUA, José y RÉNIQUE, José Luis. *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú 1897 - 1931*, Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, 1984.

ESCOBAR, Alberto. *El imaginario nacional. Moro - Westphalen - Arguedas. Una formación literaria*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1989.

FLORES GALINDO, Alberto. *La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima, 1760 - 1830*. Editorial Horizonte. Lima, 1991.

Buscando al inca: identidad y utopía en los Andes. La Habana, Casa de las Américas. 1986.

FOFFANI, Enrique. "La escritura de Martín Adán: *inagotable, incorregible, insita*", Université Michel-de-Montaigne, Bordeaux, 2001, mimeo.

FORMENT, Carlos. "La sociedad civil en el Perú del siglo XIX: ¿democrática o disciplinaria?", en Sabato, Hilda (cood), *Ciudadanía política y formación de las naciones. Perspectivas históricas de América Latina*. Fideicomiso de Historia de las Américas de El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, México. 2003.

GARCIA CALDERÓN, Francisco: *Le Pérou contemporaine*, Paris, Dujavie et Cie. edituers, 1907 (Edición en español: Lima, Interbanc, 1981, Prólogo y Notas de Luis Alberto Sánchez)

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Páginas Libres. Horas de Lucha*, Editorial Ayacucho, Caracas, 1976.

Grafitos, París, Tipografía de Louis Bellenand et Fils, 1937.

Minúsculas, Lima, El Inca, 1928.

LAUER, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del s.xx*. Lima, Mosca Azul, 1976.

El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX. Lima, Mosca Azul Editores. 1989.

Los exilios interiores. Lima, Hueso Húmero ediciones, 1983

Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2. Lima/Cusco, Centro Bartolomé de las Casas/Sur, 1997.

LAUER, Mirko y OQUENDO, Abelardo. *Vuelta a la otra margen*. Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1970.

LOAYZA, Luis. *Sobre el 900*. Lima, Hueso húmero ediciones, 1990.

MC EVOY, Carmen. *La Utopía Republicana. Ideales y Realidades de la Formación de la Cultura Política Peruana (1871 - 1919)* Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima, 1997.

MÉNDEZ, Cecilia. *Incas sí, indios no: Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1995.

MONGUIÓ, Luis. *La poesía posmodernista peruana. La poesía postmodernista peruana*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1954.

MORAÑA, Mabel, ed. *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo-Polar*. Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1998

ORTEGA, Julio. *Figuración de la persona*. Edhasa, 1971.

Julio Ortega: "Las tradiciones peruanas y el proceso cultural del XIX hispanoamericano" en Ricardo Palma. *Tradiciones Peruanas*. Edición crítica de la Colección Archivos, Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas, coords., Madrid, ALLCA XX, 1996, pp. 409-438.

PALMA, Ricardo. *La bohemia de mi tiempo en Tradiciones peruanas completas*. Madrid, Aguilar, 1957.

Tradiciones Peruanas. Madrid, Colección Archivos, 1996. Ed. Crítica de Julio Ortega y Flor María Rodríguez Arenas.

PAOLI, Roberto. *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Firenze, Stamperia Editoriale Parenti, 1985.

PODESTÁ, Guido. "Abelardo Gamarra: La poética del forastero" en *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo-Polar*. Mabel Moraña, ed. Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1998, pp. 139-148.

QUIJANO, Anibal. *Imperialismo. clases sociales y Estado en el Perú 1890-1930*, Lima, Mosca Azul, 1978.

Revista *AMAUTA*, Lima, 1926-1930 - Edición Facsimilar

Revista *Uso de la palabra*, N.º 1, Lima, Diciembre 1939.

RIVA-AGÜERO, José de la. *Estudios de literatura peruana. Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962.

RODRÍGUEZ REA, Miguel Angel, *La literatura peruana en debate*. Lima, Antonio Ricardo Ed., 1985.

SALAZAR, Ina. Tesis de Doctorado: "Recerches sur Emilio Adolfo Westphalen". Université François Rebelais - Tours, Directeur de recherche: Eve-Marie Fell, tomo II, p. 264, mimeo.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *La literatura peruana*. Buenos Aires, Editorial Guaranía, seis volúmenes, 1951.

Aladino o Vida y Obra de José Santos Chocano. México, Mex Ed., 1960.

"Introducción. Esclarecimiento necesario sobre los manuscritos inéditos de González Prada" en *Letrillas*, Lima, Editorial Milla Batres, 1974

TAURO, Alberto: *Amauta y su influencia*, Lima, Amauta, 1960

VALCÁRCEL, Luis E. *Tempestad en los Andes*. Editorial Universo, Lima, 1975.

Memorias, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1981.

VALLEJO, César. *Crónicas*, Tomo I: 1915-1926, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

UNZUETA, Fernando. "Las Tradiciones Peruanas y la cuestión nacional" en Ricardo Palma, *Tradiciones Peruanas* Madrid, Colección Archivos, 1996. Ed. Crítica de Julio Ortega y Flor María Rodríguez Arenas.

WALKER, Charles. "Montoneros, bandoleros, malhechores" en *Bandoleros, abigeos y montoneros. Criminalidad y violencia en el Perú, siglos XVIII - XX*. Instituto de Apoyo Agrario, Lima, 1990.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo *Escritos varios sobre arte y poesía*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 1996.

WISE, David. "Vanguardismo a 3.800 metros. El caso del Boletín Titikaka (Puno, 1926 - 1930)" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* nº 20, 1984.

2.5. José Carlos Mariátegui (sobre la Edad de Piedra)

AA.VV. *Mariátegui en el pensamiento actual de nuestra América*. Lima, Amauta – Cuadernos Casa, 1995.

AA.VV. *Mariátegui y la literatura*. Lima, Amauta, 1980.

ARICÓ, José. *Mariátegui y los orígenes del marxismo latinoamericano*, México, Ediciones Pasado y Presente, 1980.

BAZÁN, Armando. *Mariátegui y su tiempo*. Lima, Biblioteca Amauta, 1959

CHANG RODRÍGUEZ, Eugenio. “El joven José Carlos Mariátegui” en *Cuadernos Americanos* n° 3 vol. CCXL mayo – junio 1982.

FLORES GALINDO, Alberto. *La agonía de Mariátegui*. Lima, DESCO, 1982.

GARRELS, Elizabeth. “Mariátegui, la edad de piedra y el nacionalismo literario” en *Escritura*, Caracas, n 1, enero – julio 1976.

LUNA VEGAS, Ricardo. *Mariátegui. Haya de la Torre y la verdad histórica*. Lima, Editorial Horizonte, 1988.

MARIÁTEGUI, Javier. “El autodidacto Imaginativo” en *Encuentro internacional José Carlos Mariátegui y Europa. El Otro Aspecto del Descubrimiento*. Lima, Amauta, 1993.

MELIS, Antonio. *José Carlos Mariátegui. Correspondencia (1915-1930)* Lima, Amauta, 1984, 2 tomos.

NÚÑEZ, Estuardo: *La experiencia europea de José Carlos Mariátegui*, Lima, Amauta, 1978.

PARIS, Robert: *La formación ideológica de José Carlos Mariátegui*, México, Pasado y presente, 1981.

PORTOCARRERO, Ricardo. “José Carlos Mariátegui y su Edad de Piedra” en *Revista Andina*, año 12, n 1, Cusco, julio de 1994, pp. 217 - 253.

“Aproximaciones al estudio del joven Mariátegui” en *Márgenes*. Año VI, n 12, Lima, Noviembre de 1994, pp. 175 – 203.

QUIJANO, Aníbal. “José Carlos Mariátegui: Reencuentro y debate”, Prologo a *Siete ensayos de la realidad peruana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1975.

ROUILLON, Guillermo. *La creación heroica de José Carlos Mariátegui*. Tomo I, La Edad de Piedra (1894 – 1919) Lima, Editorial Arica, 1975.

STEIN, William. *Mariátegui y Norka Rouskaya*, Lima, Amauta Editores, 1989.

TARCUS, Horacio. *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 2001

TAURO, Alberto. “Estudio Preliminar” a *Escritos juveniles. La Edad de Piedra1* Tomos, Lima, Amauta, 1987, pp. 7-64.

“Presentación” a “Las Cartas de José Carlos Mariátegui a Bertha Molina” (1916-1920) en *Anuario mariateguiano*, vol. I, N° 1, 1989, Lima, Amauta, pp. 37-72.

“Estudio Preliminar” a *Escritos juveniles. La Edad de Piedra2* Tomos, Lima, Amauta, 1991, pp. IX-XVIII

“Prólogo” a *Escritos juveniles. La Edad de Piedra3* Tomos, Lima, Amauta, 1991, pp. IX-XX.

“Prólogo” a *Escritos juveniles. La Edad de Piedra4: Voces I* Tomos, Lima, Amauta, 1992, pp. IX-XVI.

TERÁN, Oscar. *Discutir Mariátegui*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1985.

2.6. Abraham Valdelomar

ALVAREZ, Edgar. “Notas en torno a *La ciudad de los tísicos* y el modernismo peruano” en *Revista La casa de cartón*, n. 4., II época, Lima, invierno-verano de 1994, pp. 3-11 . . .

Colónida. Edición Facsimilar, prólogo de Luis Alberto Sánchez y una carta de Alfredo González Prada, Lima, Ediciones Copé, 1981.

MANUEL DE PRIEGO, Miguel. “Mariátegui y Valdelomar” en *Anuario mariateguiano*, Vol. III, N.º3, 1991, Lima, Editora Amauta, pp. 71-90.

MARIÁTEGUI, José Carlos. "Colónida y Valdelomar" en *Siete ensayos de la realidad peruana*, México, Era, 1988.

MINARDI, Giovanna. "La influencia de la cultura italiana en Riva Agüero, Valdelomar y Mariátegui" en *Revista La casa de cartón* n 4, II época, Lima, invierno-primavera de 1994, pp. 13-17.

ORREGO, Antenor. "La bohemia de Trujillo", "El grupo literario del Norte" en *Mi encuentro con César Vallejo*, Bogotá, Tercer mundo, 1989, pp.145 – 180.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Valdelomar o la "Belle époque"*. Lima, Impropesa, 1987

VALLEJO, César. "Con el Conde de Lemos", "Comentarios sobre la obra de Abraham Valdelomar", "Abraham Valdelomar ha muerto" y "Literatura peruana. La última generación" *Crónicas. Tomo I: 1915 – 1926*. México, Universidad Autónoma de México, 1984.

XAMAR, Luis Fabio. *Valdelomar: signo*. Lima, INC, 1990.

2.7. José María Eguren

ABRIL, Xavier. *Eguren, el obscuro. (El simbolismo en América)*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1970.

ARETA MARIGO, Gema. *La poética de José María Eguren*. Sevilla, Ediciones Alfar, 1993.

BASADRE, Jorge. "José María Eguren y la nueva poesía". En *Amauta* n 3, Lima, noviembre de 1926, pp. 5-7.

"Elogio y elegía de José María Eguren". En *Amauta* n 21, Lima, febrero-marzo de 19, pp. 21 – 31.

CARRILLO, Enrique: "Ensayo sobre José María Eguren". En *Colónida* n 2, Lima, febrero de 1916, pp. 5 – 12.

DEVOTO, Daniel. "Dificultad de Eguren" en *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*. Ricardo Silva-Santisteban, comp., Universidad del Pacífico, 1977, pp. 203-212.

FERRARI, Américo. "La función del símbolo en la obra de Eguren" en *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*. Ricardo Silva-Santisteban, comp., Universidad del Pacífico, 1977, pp. 127-134.

LE CORRE, Hervé. "José María Eguren. El aplazado" en *Poesía Hispanoamericana posmodernista*, Madrid, Gredos, 2001, pp. 339-381.

"Los lieder de José María Eguren como dispositivo poético" en *Signa* n 10, Madrid 2001, pp. 269 – 293.

MORO, César. "Peregrín, cazador de figuras" en *Los anteojos de azufre*, Lima, Editorial San Marcos, 1958, pp. 62 – 65.

MARIÁTEGUI, José Carlos. "Eguren" en *Siete ensayos de la realidad peruana*, México, Era, 1988.

"Poesía y verdad", "Peregrín cazador de figuras" y "Contribución de la crítica a Eguren" en *Amauta* n 21, Lima, febrero – marzo de 1929.

MARTÍN ADAN, seud. De Rafael de la Fuente Benavides: "Eguren" en *Mercurio Peruano* n 182, Lima, mayo de 1942, pp. 246 – 260.

NÚÑEZ, Estuardo. *José María Eguren. Vida y obra*. Lima, Talleres Gráficos Villanueva, 1964.

"Ensayo sobre una estética del color en la poesía de Eguren" en *Amauta* n 21, febrero – marzo de 1929

ORTEGA, Julio. "Eguren" en *Figuración de la persona*. Edhasa, 1971, pp. 89 – 116.

PAOLI, Roberto. "Las raíces literarias de Eguren" en *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Firenze, Stamperia Editoriale Parenti, 1985, pp. 7- 53.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. "Ramona y José María Eguren" en *Amauta* n 21, Lima, febrero – marzo 1929.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. "José María Eguren", prólogo a José María Eguren *Obras Completas*, Lima, Edubanco, 1997.

José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas. Universidad del Pacífico, 1977.

SOLOGUREN, Javier. "Comento a Eguren", "Los dos primeros poemas de Eguren", "Afinidades poéticas: Eguren y Plazzeschi" en *Gravitaciones y tangencias*, Lima, Colmillo Blanco, 1988, pp. 202 - 214.

VALDELOMAR, Abraham. "Nuestra poesía de hoy" y "Brillantes inconexiones estéticas" en *Obras*, Lima, Edubanco, 1988, Tomo II, pp. 582-587 y 592-601.

VALLEJO, César. "Desde Lima: Con José María Eguren" *La semana* n 2, Trujillo, marzo de 1918, reproducido en *Crónicas* Tomo I. México, UNAM, 1984, pp. 108-111.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo. "La poesía y los críticos" y "Eguren y Vallejo: dos casos ejemplares" en *Escritos Varios sobre arte y poesía*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 1997.

WUFFARDEN Luis Eduardo en "Eguren artista visual" en José María Eguren *Obras Completas*, Lima, Edubanco, 1997, pp. 515 - 531.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE CIENCIAS Y LETRAS
LIBRERÍA DE LA FACULTAD