

TOMO I

H O M E N A J E

Luis Jaime Cisneros

Capítulo 25



Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú
FONDO EDITORIAL 2002

Homenaje Luis Jaime Cisneros
Tomo I

Editor: Eduardo Hopkins Rodríguez

Diseño de carátula: Giselle Scheuch

Copyright © 2002 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica
del Perú. Plaza Francia 1164, Lima
Telefax: 330-7405. Teléfonos: 330-7410, 330-7411
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Obra Completa rústica:
9972-42-473-1
Tomo I: 9972-42-474-X
D.L. 1501052002 2422

Obra Completa tapa dura:
9972-42-476-6
Tomo I: 9972-42-477-4
D.L. 1501052002 2421

Primera edición: julio de 2002

Derechos reservados, prohibida la reproducción de este libro por cualquier
medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Abraham Valdelomar: sus ideas estéticas y el Modernismo europeo

Martha Barriga Tello

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

En noviembre de 1999 se cumplieron ochenta años del prematuro fallecimiento del poeta, dramaturgo, narrador, dibujante, crítico y teórico del arte peruano, Abraham Valdelomar (1888-1919). Nos proponemos examinar sus ideas estéticas coincidentes con el Modernismo europeo, en tanto constituyen propuestas vigentes en muchos aspectos. A Valdelomar se lo puede considerar un artista contemporáneo cuyas reflexiones contemplan una problemática posterior a su época, que enlaza y atraviesa la nuestra. Cuando dejó de existir, en 1919, se encontraba en el inicio de un proceso de pensamiento de imprevisibles consecuencias. Su actitud, permanentemente contestataria, provocadora y a la vez lúcida y proyectada al futuro, se truncó, impidiéndole así experimentar los profundos y decisivos cambios que se produjeron en el mundo y que él alcanzó en sus inicios. Su prolífica producción, sin embargo, nos acerca al eje de su recorrido reflexivo y a posibles interpretaciones a la luz de su contexto inmediato.

El Modernismo fue un movimiento que se desarrolló en Europa alrededor de 1900. Sus antecedentes más tempranos aparecen hacia 1860 y los tardíos hasta 1914, antes de la Primera Guerra Mundial, oportunidad que marcó una escisión entre los intelectuales. Sin embargo, en tanto el Modernismo implicó aproximaciones creativas al hecho artístico, se daban paralelamente otras tendencias que se desarrollaron plenamente en los años posteriores. Se hace difícil definir estrictamente al Modernismo frente a aquellas expresiones de finales del siglo XIX y aquellas otras que se evidenciaron iniciado el siglo XX. Es sutil la distinción y en muchos de sus exponentes coincidieron rezagos novecentistas con innovaciones vanguardistas. El Modernismo concreta, en sus múltiples posibilidades y variados elementos, el sentido de nexo entre uno y otro siglo que se ha advertido en sus manifestaciones. Las variables fluctuaron entre características que bien pueden atribuirse al Realismo, al Simbolismo, al Romanticismo y, en los artistas más audaces, al surgimiento de la Vanguardia. Definitiva-

mente el movimiento modernista es subsidiario de los tres primeros y campo de cultivo de la última. Muchos de sus contemporáneos percibieron las fuerzas contradictorias en su interior y la compleja mezcla de nostalgia por el pasado, decadentismo y sensualismo, paralela al impulso hacia el futuro y al replanteamiento profundo de las condiciones tradicionales. Supuso reconocer la naturaleza fragmentada del individuo y la amplitud ecléctica de opciones creativas que fluctuaban entre opuestos como ensoñación-realismo, esperanza-desilusión, actividad-apatía, timidez-audacia, naturalismo-idealismo, pragmatismo-fofe, exotismo-tradición, vida-muerte, orden-anarquía, simplificación-barroquismo, alegría-dolor, entre otros. Estas oposiciones se sustentan mutuamente dando razón una de la otra, como testimonios de una generación que, sin perder su identidad, se mostraba urgida por los replanteamientos e innovaciones que el Modernismo representaba.¹

Entre estos extremos se desarrolló un arte que no hizo distinciones entre sus posibilidades de expresión y que presentó una clara tendencia hacia la integración. Los artistas eran polifacéticos y abordaban, simultáneamente, técnicas tradicionalmente dispares. El dinamismo les fue característico por la necesidad de encontrar caminos y marcar rumbos. Se interpreta esta actitud como un afán de establecer y afianzar el lugar que le correspondía al espíritu humano ante la agresión maquinista. Una reacción extrema, desordenada y hasta aparentemente incoherente en algunas de sus versiones, pero estructurada por la fuerza creativa de sus exponentes. El movimiento modernista se configuró, precisamente, a partir de sus paradojas. Su importancia radicó en la concepción compartida y unificadora del artista múltiple y de la obra de arte total.

Nosotros queremos abordar aquí la presencia de elementos modernistas europeos en la obra de Abraham Valdelomar, especialmente alrededor de sus preocupaciones estéticas. No se trata de probar una sujeción al Modernismo europeo, sino de destacar las coincidencias ideológicas y de actitudes que se presentaron en este autor. Valdelomar no copió fórmulas modernistas, por el contrario, respondió creativamente a estímulos inspiradores, con matices que destacaron su originalidad y su proyección al futuro. Antes de emprender su viaje a Europa en 1913, Abraham Valdelomar estaba bastante enterado de la actividad artística que se desarrollaba ahí, pues tenía acce-

¹ SCHMUTZLER, Robert. *El Modernismo*. Madrid: Alianza, 1985.

so a las noticias del cable, bibliografía y publicaciones periódicas que circulaban en Lima, en las que era posible apreciar reproducciones de obras de arte, transcripciones de creaciones literarias y propuestas teóricas. Se ha dividido la obra de Valdelomar en etapas. El segundo tramo comprendería entre su viaje y 1915. El tercero entre 1916 y su muerte, como apunta Luis Alberto Sánchez en la edición de Willy Pinto Gamboa.² Consideramos que, cuando salió del Perú, su acercamiento al movimiento modernista fue mayor porque este se encontraba en su fase considerada clásica, de aceptación masiva. Era posible apreciar sus manifestaciones en todos los ámbitos de la cultura y ambiente europeos. Por documentos personales sabemos de la intensa actividad cultural de Valdelomar en Roma, Florencia, Milán, Nápoles, París y Nueva York, y de su avidez e inquietud por entrar en contacto con las más recientes formas artísticas.

Vitalidad, movimiento, juventud, conducta, la energía puesta en todos los aspectos que estos términos comportan, destaca en la propuesta modernista europea que identificó arte-vida como unidad. Tanta importancia se otorgó a la obra de arte como a la vida de quien la producía, por lo que la crítica unánimemente definió al Modernismo como narcisista. La vida y obra de Abraham Valdelomar es modernista en cuanto a su mismo sustento. Su existencia estuvo orientada por la fuerza y el ansia de vida que sus contemporáneos le reconocieron y que advertimos en sus escritos y dibujos. José Carlos Mariátegui señaló que Valdelomar «era demasiado panteísta y sensual para ser pesimista y que buscó plenamente la felicidad y el placer».³ Sensualismo ligado a la energía y agresividad que el poeta manifestó en diversos aspectos de su conducta y que, por sus discursos epistolares, reconocemos muchas veces como sustrato de un hedonismo encubridor, manifestado en el nuevo y provocador estilo de vida que se propusieron imponer los modernistas, como muestra de su elitismo. En Valdelomar, el hedonismo fue, además, un recurso para crearse un espacio en la conservadora y excluyente sociedad limeña de su época. El objeto último de este impulso del arte modernista era la vida misma. El arquitecto Henry van de Velde escribió: «Se trata de

² VALDELOMAR, Abraham. *Obras, textos y dibujos*. Ed. Willy PINTO GAMBOA. Prólogo de Luis Alberto SÁNCHEZ. Lima: Pizarro, 1979, p. XV. En adelante, *OTD*.

³ MARIÁTEGUI, José Carlos. «Proceso de la literatura peruana». En: MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1928, p. 12.

realizar una combinación de arte y de vida».⁴ Una combinación que se oponía a la vida artificiosa, a la moral mezquina, y que buscaba la reforma total a través de la autenticidad plena, posibilidad que se restringía a la juventud. Valdelomar insistentemente se refirió a la fuerza juvenil que le permitía tomar la delantera y sacrificarse, por «el deber moral de denunciar», al sentido de lo heroico, a sentirse líder y portador dinámico multitudinario de nuevas y juveniles propuestas.⁵ En una carta al ecuatoriano J.A. Falconí, del 22 de octubre de 1916, definido y convencido de la necesidad de que el espíritu juvenil imprimiera renovación al estado existente escribió: «¡Atrás los viejos! ¿Qué saben los viejos de América de la Nueva Verdad? ¿Qué de lo inefable, de lo infinito, de lo Intangible? Benditos sean aquellos viejos que fueron siempre jóvenes y que llegaron jóvenes a la tumba».⁶ En Valdelomar, lo joven es renovación, cambio, replanteamiento para mejorar. Todo él participa de esta actividad, demostrada con su particular enfrentamiento a la vida, de acuerdo con los diversos testimonios que han quedado de sus contemporáneos.

En Europa, el Modernismo respondió a una situación puntual debido a la inestabilidad progresiva derivada de los cambios de estructuras políticas, sociales, económicas, las mismas que, por similares circunstancias, enfrentaron los pueblos de América. Estos estaban condicionados por problemas diversos, muchos de los cuales supusieron asumir posiciones que, en determinados aspectos, precedieron a las europeas. Difícil dilucidar la preeminencia de la toma de actitudes entre uno y otro continente si consideramos, simultáneamente, el rápido intercambio de información y de conocimientos que sucedía entonces entre ambos. Metodológicamente, debemos distanciar estas propuestas como europea y americana, ambas comparten inquietudes aunque en ocasiones difieren en las formas. El artista modernista hispanoamericano fue consciente de su papel conductor en la sociedad cambiante que comenzaba a configurarse en su entorno. Abraham Valdelomar fue un hombre sensible a los signos renovadores y pudo vislumbrar sus consecuencias futuras. Es posible que esta constatación —entre otras— hiciera que buscara llevar a quienes calificó de «desposeídos» una palabra que los motivara a tomar conciencia de su

⁴ VELDE, Henry van de. *Hacia un nuevo estilo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1959.

⁵ VALDELOMAR, Abraham, *OTD*, pp. 99, 107-108.

⁶ *Íd.*, *Obras*. Ed. Luis Alberto SÁNCHEZ. Lima: Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura, 1988, tomo 2, p. 708. En adelante, *O*.

protagonismo en el cambio. De ahí la importancia que confirió al público de jóvenes estudiantes y de obreros, en quienes centró su preocupación, en una peregrinación que inició precursoramente por los pueblos del Perú y que estuvo impulsada, inicialmente, por sus vinculaciones con la campaña que llevó a la Presidencia de la República a Guillermo Billinghurst (1912-1914).

En forma contradictoria —y en una actitud que se condice con la posición modernista que le observamos—, Valdelomar convirtió en objeto de su prédica una forma de reivindicación vocacional que lo llevó a considerar a la literatura como un medio lícito de vida, un medio de sustento equivalente a cualquier otro en el mundo contemporáneo, «el mundo del movimiento rápido», como muchas veces lo definió. En 1918 declaró en una carta personal: «Yo comprendí a tiempo que un escritor necesita, ante todo, una gran popularidad, un gran público que se interese en él, un mercado para sus obras»; postulado modernista que se orientaba a la difusión masiva del producto creativo y, paralelamente, a defender el carácter profesional del ejercicio literario y artístico en general. Con su natural desplante, indicaba que:

Los personajes más ilustres del mundo dan conferencias [...] y las cobran. El jefe del gabinete y del gobierno inglés ha dado conferencias pagadas y la infanta Isabel, hermana del rey de España, dio conferencias pagadas en Buenos Aires. Yo cobro mis conferencias al público, porque ellas constituyen un espectáculo de más alta cultura que hayan visto los públicos del Perú en los últimos años [...] vale la pena pagar algo por ver sobre el escenario al mejor escritor nacional que tiene hoy día la juventud del Perú.⁷

Afirmación que matizaba especificando que, previamente, había dado conferencias gratuitas a escolares, obreros y gente de pueblo, objetivo real de su interés.

Usualmente se identifica la obra de Abraham Valdelomar como característica del movimiento postmodernista americano, surgido alrededor de 1914. Sin embargo, no obstante los elementos de juicio que permiten corroborar este aserto, Valdelomar fue notablemente afín a los planteamientos, dudas y problemática del Modernismo europeo, con una sensibilidad y conceptualización del arte que correspondían

⁷ *Íd.*, O, p. 481.

a las de este movimiento. Para cuando Valdelomar llegó a Europa, la obra modernista y sus características estilísticas se habían extendido por diversos países. Por ejemplo, en la vía del Tritone en Roma se inauguró, el 28 de diciembre de 1913, una galería exclusiva del Futurismo, cuyos manifiestos circulaban desde 1909. El sentido de la obra de Valdelomar evidencia la coincidencia de rumbos creativos.

Para la crítica latinoamericana, el postmodernismo parece referirse prioritariamente al fenómeno mundonovista o americanista a partir del Modernismo americano, no implicando un rechazo de los postulados de este. Así como el desarrollo del Modernismo europeo parece indicar, tal tendencia también estuvo implícita en las actitudes personalistas y de afirmación individual que el Modernismo europeo supuso, toda vez que es un rasgo que lo definió desde muy temprano. Las preocupaciones regionalistas en algunos países europeos, ejemplificadas con el caso español, y barcelonés en particular, corroboran esta afirmación. La mirada, hacia y desde adentro, inquietaba a los artistas necesitados de identificarse y arraigarse en sus orígenes, de sustentar su individualidad a partir de la tradición que diferencia y aglutina, de reflejarse en lo propio y distanciarse de lo otro. En todo ello encontramos también comprometido a Valdelomar, aunque una afirmación suya del 10 de diciembre de 1918 parece advertirnos que su visión del Perú no era universal, sino que estaba parcializada con respecto a la costa:

El Perú es un pueblo de hombres honrados, laboriosos y patriotas explotado por una trailla de politiquillos, gamonales, pícaros y malvados. Salvo en la Sierra donde los indios viven en una repugnante esclavitud y en una horrible y pavorosa barbarie, explotados, humillados, escarnecidos, ignorantes, fanáticos y viciosos, el Perú está poblado por gentes de trabajo.⁸

Su exposición, inicialmente, parece reconocer la situación de postergación del habitante andino pero, paralelamente, le resta condición de hombre de trabajo, patriota y honrado, cuando lo señala como ignorante, fanático y vicioso, trasladándole el origen de los problemas que identifica. En este aspecto puede igualmente señalarse la coincidencia con el regionalismo modernista europeo que, iniciado como proyecto, no necesariamente se extendió a la totalidad de las nacio-

⁸ *Ib.*, l. cit.

nes en un mismo territorio. Para Valdelomar, la zona andina era un ambiente bucólico, idílico, que le permitía soñar con arcadias,⁹ con supremas inmolaciones en aras del ideal expresivo,¹⁰ imágenes que difundió en sus conferencias y que, finalmente, contribuyeron a repensar la sierra y a convertirla en objeto grato y posible, no rechazado apriorísticamente, no obstante que la remitió al Imperio de los Incas. En el prólogo a la edición póstuma de *Los hijos del sol*, Clemente Palma admitía una posición común en su tiempo y que el mismo Valdelomar no superó:

Confieso que la civilización incaica nunca ejerció sobre mí gran atracción [...] solo después de haber escuchado sus conversaciones entusiastas [de Valdelomar], sus admiraciones desbordantes por la poesía que encierra el alma del indio, sus delicados matices de sentimentalismo, sus heroísmos; sólo después de escuchar unas veces y leer otras las descripciones que Valdelomar hacía de las maravillas espirituales y materiales del *pasado incaico*, es que he comenzado a creer en la posibilidad de que el arte explote bella y noblemente el *pasado remoto* de nuestra existencia india, *puramente india*, y que solo hace falta el ingenio capaz de compenetrarse con el alma de la raza y traduzca a la mentalidad moderna toda la belleza y grandiosidad del cielo incaico.¹¹

En Valdelomar quedaban implícitos los conceptos de regionalismo e individualismo, paralelos a exotismo y universalismo, en lo que se refiere a este aspecto, como veremos más adelante.

La ambigüedad, que fue característica del Modernismo, se prolongó a los géneros artísticos, rompiendo las fronteras que los separaban. La obra de Valdelomar mantuvo esta correspondencia entre géneros, lo que hace de su producción un rico material de estudio. Los postulados teóricos publicados por Abraham Valdelomar respecto de las artes figurativas exponen la premisa de que no existe frontera entre las artes, tal como fue planteado por el Modernismo europeo. Las artes llamadas «plásticas», por su misma índole, presentaban de manera más directa los conflictos y contradicciones de los que surgió el Modernismo y de los que fue portavoz. La complejidad del Modernismo

⁹ Ib., p. 522.

¹⁰ Íd., O, tomo 1, pp. 213 y ss.

¹¹ Ib., pp. 209 y 210.

supuso intercambios activos de fuentes de inspiración y motivaciones contemporáneas en el artista en general. Esto determinó la cooperación entre diversas disciplinas. Abraham Valdelomar practicó este ejercicio creativo, pues confluyeron en él intereses literarios y plásticos.

A principios del siglo XX, el Perú enfrentaba una situación que se convertiría en norma: la emigración de sus artistas plásticos a espacios que consideraban más adecuados para desarrollar su arte. Estos artistas optaban por la que procuraban fuera una salida definitiva del país. En caso de verse obligados a regresar, no lograban —muchos tampoco lo intentaban— integrarse y comprenderlo, pues sus metas y objetivos se encontraban fuera de sus fronteras. La mayoría de los artistas mantenía una situación marginal, distante, lo que los convirtió en seres curiosamente suspendidos entre una realidad nativa, a la que se negaban a reconocer, y otra de adopción, que estaban imposibilitados de asumir, ya fuera que estuvieran dentro o fuera del Perú. Contribuía en gran medida a esta situación la clase social de la que en su mayor parte provenían los artistas, la que mostraba desarraigo y exclusión respecto de una sociedad y de un país que le era extraño por decisión propia. Cumplido casi un siglo desde la declaración de la Independencia, el Perú mostraba serios desajustes de identidad que ningún suceso extremo había logrado resolver. La comprobación la tuvo Valdelomar en Europa, donde pudo apreciar la obra de Ignacio Merino (Piura 1817-París 1876), pintor a quien reconoció un alto valor artístico y calificó como:

[...] un pincel republicano que alejándose de sus días, evocó glorias, leyendas y trofeos coloniales [...] su pincel fue en busca del color [...] pero todo en silencio, sin ruido, casi sin luz. Este, más que otra cosa, es un lugar de recuerdos, un arcón de cosas viejas, una hora colonial [...]. Merino cogió agonizantes los últimos restos de la Colonia. En sus lienzos no hay sentencias; hay madrigales.¹²

Si bien el caso de Merino es temprano para reproches, no fue diferente la actitud de otros artistas contemporáneos a Valdelomar, lo que permite conocer la opinión del poeta. El panorama de la plástica peruana hasta 1918, en que fue fundada la Escuela de Bellas Artes, es bastante desalentador. La muerte de Valdelomar al año siguiente no le permitió observar, ni participar, de los intentos de renovación posteriores.

¹² *Ib.*, pp. 277-278.

Los artistas modernistas europeos que emprendieron la tarea de formular teóricamente sus principios, además de identificarse con el ideal que propugnaban, buscaban corroborar su capacidad intelectual — todos eran considerados como muy inteligentes— evidenciando, asimismo la necesidad de reflexión y la actitud creadora definida en la búsqueda de la belleza. Tal vez de esta voluntad indagadora se derivan las características que se reconoce en los artistas modernistas, en su lucha constante por imponer un nuevo orden social a través del arte, el cual a su vez fue sometido a un profundo replanteamiento, sentido renovador que no logró concretarse debido a las mismas contradicciones internas del movimiento, que terminaron por minar sus bases y lo extraviaron en el sistema al que se oponía. Los artistas plásticos peruanos contemporáneos de Valdelomar mostraron poco interés en la indagación teórica. Optaban, sin un cuestionamiento previo, por incorporarse a talleres tradicionales y, cuando trabajaban independientemente, tampoco se apartaban del academicismo decimonónico. Una de las características del Modernismo que compartió Abraham Valdelomar y que lo diferencia de sus contemporáneos inmediatos fue la tendencia a teorizar sobre el arte, fruto del sentido polémico que lo caracterizó y que supuso una actitud lúcida y analítica ante las manifestaciones creadoras y el objeto de inspiración. Siendo Valdelomar un hombre ampliamente informado y atento al rumbo de los acontecimientos, debió estar en el conocimiento de elementos de juicio que apoyaran sus reflexiones.

Como creador, crítico y teórico integrador, Abraham Valdelomar cuestionó el juicio que suponía determinar la superioridad entre las artes. Todas las manifestaciones artísticas eran responsables del proceso de «humanización» de la sensibilidad del hombre, en un recorrido a partir del grado de acercamiento motivacional a la obra de arte. Fue definitivo en expresar su punto de vista respecto del producto artístico:

¿En base a qué escala los críticos de arte pueden determinar qué arte es superior a aquel? No hay arte grande ni pequeño si se considera que el arte es en todas y cada una de sus manifestaciones, la evolución de un ritmo [...]. La obra de arte es la evolución de un ritmo que impresiona a aquellos que tienen un sistema rítmico afín o lo suficientemente amplio a nivel subjetivo.¹³

¹³ *Íd.*, OTD, pp. 522-523.

Para Abraham Valdelomar, la belleza que alcanzaba la obra de arte correspondía a la sensibilidad del artista para captar e interpretar la armonía del universo, manifestada en el «ritmo preexistente que duerme en el misterio del cosmos»,¹⁴ el que, igualmente, orientaba y era fuente de la inspiración, entendida como la capacidad del artista para advertir el ritmo primigenio. De la armonía derivaba la importancia que se asignaba a la música como ideal sugestivo y conductor de la obra de arte. En Europa existía un consenso acerca del dominio que ejercía este arte. Hacia fines del siglo XIX se lo llegó a considerar el espíritu de la época, y a sostener la fusión de las manifestaciones artísticas con lo acústico, con las ondulaciones de la melodía, con su flexibilidad y su elegancia. Poesía, pintura y música se interrelacionaban logrando formulaciones paralelas, ya desde los tempranos escritos de Paul Gauguin (1848-1903) y los poetas simbolistas, lo que fue consolidándose como percepción creativa en pintores como Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940) y Piet Mondrian (1872-1944). Por tal razón, no extraña la referencia al ritmo como armonía primigenia que planteó Abraham Valdelomar. Postulaba que el nivel de correspondencias que mantenían las manifestaciones artísticas era el resultado de la evolución de este ritmo que el artista, por su alta sensibilidad, estaba en condición de hacer evidente en la obra de arte, el ritmo «de esa Naturaleza que nos persigue y que nos burla, cuya verdad es como la sombra veloz que pasa a ras de tierra y que desaparece cuando alzamos los ojos para verla [...]. Sin embargo, la esquiva se revela, algunos hemos podido verla».¹⁵ Cuanto más capacitado estuviera, mayor sería el valor de la obra y la manifestación de su genio creativo. El acto creativo era resultado de la eclosión vital producto de un momento de exaltación. La importancia, o valor, de la obra de arte, la encontraba Valdelomar en la sensibilidad del receptor para captar o coincidir con la propuesta del artista. El artista era quien reunía, en sí y para sí, la máxima capacidad creadora, el acto de invención vital, momento inigualable en el que el individuo se transformaba y, pasado el cual, se reducía, incluso, respecto de sí mismo. Solamente el genio mantenía su superioridad, en tanto vivía en estado de creación latente. El receptor ideal era afín en sensibilidad al artista, y quien podía percibir la armonía rítmica

¹⁴ *Ib.*, p. 524.

¹⁵ *Ib.*, p. 527.

ca de la obra de arte. Esta capacidad, sin embargo, era inherente al alma ética y a su sentido estético, convicción que le hizo afirmar:

El hombre que no es capaz de sentir el arte merece ser mirado con el mismo terror que el parricida y el incestuoso; el que no es capaz de sentir su alma elevada por una emoción artística, los que miran con desdén lo que se refiere a su patria, son seres peligrosos, capaces de todos los pecados puesto que el no amar el arte y no querer a la Patria, significa carecer de moralidad espiritual y de belleza del alma.¹⁶

El apasionamiento que demuestra Valdelomar en todos y cada uno de los temas que abordó se advierte en esta afirmación. Amor a la patria y al arte reunidos como sentimientos máximos y fundamentales del hombre, en cuanto podamos entender patria por el lugar al que se pertenece por nacimiento y por vínculo social. Reconocía el sentido civilizador y social de la obra de arte. Tanto más se deduce de ello la responsabilidad del artista. Este, además de poseer una alta sensibilidad, debía estar en capacidad de expresarse de manera original, sin depender de, fundamentalmente, los modelos europeos. Consideró que la generación literaria de su época tenía el «mérito de haberse liberado de la servil imitación europea», virtud de originalidad de la que habían carecido los poetas anteriores.¹⁷ Afirmación interesante esta si consideramos el estrecho vínculo y la amplia información que tenía Valdelomar en relación con las manifestaciones europeas.

Respecto del Modernismo latinoamericano, encontramos en las opiniones de Valdelomar más de una afinidad con el pensamiento de Rubén Darío (1867-1916). Este rechazaba toda sujeción ideológica y creativa que coaccionara al artista, pues solo podía alcanzarse la verdad a través de la indagación personal, libre y original. Darío encontró en el arte la fuerza vital que enaltecía a quien lo ejerciera, y el germen de la conciencia de sí mismo y del genio. En los poetas nicaragüense y peruano, la sensibilidad, que admitían indispensable en todo artista, solamente se expresaba totalmente si iba acompañada de la capacidad intelectual, de la inteligencia que descubre el orden pre-

¹⁶ NÚÑEZ, Estuardo. «Valdelomar: disertaciones cívicas y estéticas: el sentimiento nacionalista». *Fénix*, n.º 15, 1965, pp. 27-28.

¹⁷ VALDELOMAR, Abraham, *OTD*, p. 91.

existente, solo posible de entrever en su intensa verdad por el genio. Era el genio el que estaba en condición de crear superando lo conocido en arte y, por lo tanto, de ofrecer verdaderas obras maestras. Cualquier intento inferior sería más o menos original, pero no magistral.

Entre artista y genio establecía Valdelomar una distinción. El artista, tal como señalamos más arriba, descubría el ritmo de la naturaleza, revelador de la verdad. Poseía el talento para ello. Pero cualquier persona podía aspirar a ser artista, en tanto ser intuitivo que tenía un sentido innato de la belleza, que había enriquecido con la experiencia, la observación y el análisis. El artista común reflejaba el ritmo preexistente en su obra, enmarcada en los límites de lo posible. Su vida estaba equilibrada con su creación. Algo diferente sucedía con el genio. El artista cabal, el genio, transmitía su propio ritmo a la obra de arte. El genio se excedía a sí mismo, gobernaba su creación, no estaba sujeto a normas, imponía las suyas. Llevaba en sí mismo «condiciones extrahumanas y divinas» que le conducían siempre a lo nuevo.¹⁸ El genio escapaba a toda clasificación. Valdelomar opinaba que mientras la vida de Oscar Wilde fue superior a su arte, la de Francisco de Goya fue inferior a su producción artística. Según se desprende de otros escritos suyos, él se habría identificado con Goya. Las afirmaciones y reflexiones de Abraham Valdelomar se pueden extender a ser consideradas autodefiniciones, una forma encubierta de autobiografía artística a través de la cual orienta sus indagaciones sobre la naturaleza del arte y del acto creador. En documentos personales, y en el subtexto de algunos de sus escritos, entendemos que se sintió insatisfecho por sus logros vitales, en tanto que siempre consideró que su vida no era tan interesante y rica como anhelaba y luchaba por construir. Por otra parte, y a pesar de su ocasional desaliento, pretendía ser un artista genial y no deben llevarnos a confusión sus declaraciones en contrario. En el Modernismo, el narcisismo, que podemos comprender como conocimiento del propio valor, se manifestaba involucrando el endiosamiento individual asociado al dandismo. El narcisismo implicaba tanto un sentimiento extremo de superioridad, cuanto, por su misma condición, alejamiento, exclusión, un extremo sentido de soledad y extrañeza que, igualmente, eran rasgos definitorios de los artistas del movimiento que tenía en la «isla» un elemento clave de identificación. La singularidad del artista lo sindicaba y también lo marginaba. Marginalidad establecida externamente y

¹⁸ Ib., p. 525.

que el artista asumía plenamente sin desatender la expulsión inherente en el gesto. Esta posición implica la conciencia de la imperfección, inseguridad, autocrítica y, en consecuencia, la inestabilidad que definió a los artistas. Cuando Abraham Valdelomar afirmó:

Saber es vivir [...] no hacer sino lo que pide el alma, en el camino hacia la belleza, y al bien. Entregarse por completo a un ideal, realizarlo contra el prejuicio y el cotidiano vulgar. Por eso el diletantismo es una mediocridad. Todos hemos nacido para llenar un fin. No cumplirlo es defraudar la obra divina. Es un gran pecado.¹⁹

Y también:

Yo quiero tomar al artista como un ser semejante al sol. El sol es un símbolo del artista. Como el sol, el artista es luminoso y radiante, como él tiene una luz propia inextinguible que lo consume [...]. Nadie se atreve a mirarlo frente a frente en el zenit, porque deslumbra [...] él alimenta el universo y sin sus rayos no podría fecundarse el gran espíritu universal. Cómo él —¡Ay!— tiene sus máculas inexplicables y fijas.²⁰

Estaba admitiendo la vulnerabilidad de su carácter —no hay afirmación suya en este sentido que no lo refleje—, pero, además, observamos una sentida autocrítica que no suponía, necesariamente, la enmienda. Y no tenía que suponerla, porque las máculas de una entidad superlativa bien podrían considerarse virtudes.

Se identificó superior múltiples veces: «El artista es orgulloso, insolente, y despectivo, cuando encuentra el orgullo, la insolencia y el desdén infundados; cuando se siente despojado de sus altas prerrogativas por los que, mentalmente, son sus naturales lacayos».²¹ Se advierte soberbia, pedantería y displicencia en esta afirmación, un sentimiento de superioridad y de ser diferente sobre la mediocridad del medio. Esta actitud de Valdelomar, aunque es una reconocida característica de los modernistas, la percibimos como una cerrada defensa de su marginalidad. Por ello valida la naturaleza como inspiradora suprema y única del acto creativo:

¹⁹ Íd., *O*, tomo 1, p. 172.

²⁰ Íd., *OTD*, p. 102.

²¹ *Ib.*, p. 548.

En el Perú el artista no puede ser el producto de un gran adelanto cultural, a no ser el artista mediocre; el verdadero y gran artista, aquel espíritu sinfónico que tiene una cuerda sensible para cada vibración de la naturaleza; el artista supremo, aquel que es una concreción de ritmos, aquel que es un producto integral de la naturaleza, tiene que ser entre nosotros un intuitivo. Este, el verdadero artista, irá a la Naturaleza con el rayo de luz de su intuición para sacar de la sombra toda la belleza que la sombra atesora. Parece que la Naturaleza necesitara revelarse a los hombres; entonces crea un artista, un espíritu que la reconozca como madre y que la exalte ante los ojos de los demás hombres.²²

Podemos relacionar la opinión de Valdelomar sobre la situación del artista en el Perú con aquella de que «El genio es la síntesis de su raza, la más pura concreción de las características de ella, un sujeto armónico donde convergen utilizadas las virtudes de la Raza toda; fuerza que se vale de un hombre para manifestarse».²³ Esta reflexión, resultado de su entusiasmo por Belmonte, conlleva implícitos los conceptos de nacionalismo, identidad y, paradójicamente, universalismo, que el Modernismo hizo suyos, integrándolos.

El genio, como síntesis de la raza toda, es concepto fundamental en Valdelomar para comprender su obra, su actitud y el espíritu de su tiempo. Este tema, tal como sus propuestas dejan entrever, no era parte del ideal generalizado de los intelectuales contemporáneos del artista. Observemos que se trata de un texto de 1917 —porque la carta en la que el torero Belmonte le agradece la nota es de enero del año siguiente—, época fundamental para Valdelomar y temprana respecto de consideraciones de este cariz en el Perú. Señaló «el espíritu de su raza», frase que afirma su sentido de otredad, de sentirse diferente, agrupado bajo un estandarte distintivo frente a otros seres humanos y a la capacidad del artista de concretar, en su persona y en su arte, la síntesis de las virtudes de su origen. Añade, más enfáticamente, que son virtudes de la raza toda y, al escribir «Raza», con mayúscula, alude a la correspondencia entre los seres humanos, a la ruptura de fronteras entre naciones para constituir la raza humana, genérica, de seres pensantes sin diferencias étnicas que los separen. Porque al ser el artista una síntesis del espíritu de su raza, la más pura concreción de sus características y, simultáneamente, sujeto armonioso receptor de las virtudes de toda la

²² Ib., p. 92.

²³ Ib., p. 533.

raza como fuerza que se manifiesta en él, las fronteras han caído y la cualidad humana ha prevalecido como criatura única, como concepto de valor universal extraño a las consideraciones particularizadas. Entre los modernistas, el sentirse partícipe de la humanidad no anula la convicción de las diferencias. Se defiende la originalidad insertada en un concepto mayor de unidad, que es tal como entendemos lo estaba planteando Valdelomar, el ser uno en lo múltiple. De esta manera se explica que el movimiento modernista y, coincidentemente, Valdelomar, propendieran a los estados primigenios, puros, los que involucraron el concepto de la inocencia, estado, precisamente, no contaminado al que está asociada la religión, que muchos de los exponentes del Modernismo extremaron hasta el misticismo. La religión formó parte de la revaloración del mundo natural y primitivo, sencillo, de la religiosidad popular mágica, de imágenes de fantasía y misterio, que se tomaron como alternativa de lo urbano. A través de ella se llegará al erotismo, que encontramos en los textos de Valdelomar en estrecha, muchas veces imperceptible y hasta inexistente, frontera con la religión. Asociada también al concepto de la inocencia se valoró la intuición, por la que el individuo se manifestaba espontáneamente. La ingenuidad, el candor y la ternura, propugnaba Valdelomar que debían permanecer siempre en el artista para que pudiera enfrentar el mundo con los ojos limpios y fundamentalmente, sin preconcepciones, sin prejuicios ni reservas. La quiebra de la inocencia, del sentido totalizador y dispuesto, era la causa de la angustia existencial que agobiaba al artista en general y que debía evitarse.

Dentro de mí hay un niño casto, juguetón y cándido, que se divierte con puerilidades; una estrella, una nube, una flor, un beso y sobre ello, una risa sana, jovial, cristalina, vibrante, apacible, sin origen ni finalidad, como el arroyo que zigzaguea, sin temor ni tristeza, cabe la fresca, espontánea y vibrante alfombra de los campos ubérrimos.²⁴

José Carlos Mariátegui afirmaba de Abraham Valdelomar que «su humorismo era así, inocente, infantil, lírico».²⁵ Para Luis Alberto Sánchez era un neoinfantil o un neoprimitivo.²⁶ En Valdelomar, gran

²⁴ *Ib.*, p. 772 (20 de abril de 1917).

²⁵ MARIÁTEGUI, José Carlos, art. cit.

²⁶ SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Valdelomar o la belle époque*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 187.

parte de sus opiniones sobre la condición infantil o pura del genio busca reflejar la opinión, o imagen, que construía de sí mismo y que fue percibida por sus contemporáneos y la crítica. Este reflejo se extendió a la revaloración del arte popular, al que consideraba pleno de sencillez y simplicidad, tal como lo era la ingenuidad infantil, vinculada a la intuición, cualidades que el Modernismo apreció sobremedida. Valdelomar reconoció esta cualidad en las formas artísticas producidas por el pueblo cuando describió ambientes de su niñez y de los lugares que visitaba. Con todos ellos, el artista se encuentra comprometido como parte ineludible del paisaje que lo involucra.

La declaración de inocencia que finaliza una extensa definición del acto creativo, del artista y de las dificultades que enfrentaba, adicionalmente a lo que ya señalamos, es una manifestación del escudo permanente que antepuso Abraham Valdelomar ante la incompreensión de la que era objeto entre sus contemporáneos. La defensa de la inocencia trasciende los postulados del arte para convertirse en una declaración de principios personales en la que advertimos agresividad, ironía y mucho de melancólico resentimiento.

Valdelomar finalmente logró afianzarse como artista representativo de su momento. Ningún escrito sobre el 900 lo ignora. Todos consideran su figura como paradigmática del controvertido y agitado tiempo que atravesaba el país, aferrado a sus esquemas coloniales, en el incontenible impulso a la modernidad que se instalaba en su territorio, trastocando su habitual pasividad. Valdelomar representa esta ruptura que, paralelamente a la inserción en el mundo moderno, significó para el Perú el reconocimiento de sus valores propios y ancestrales, hasta entonces sepultados. La vuelta a sí mismo del poeta implicó el orgullo por todo aquello que lo involucraba como peruano.

Valdelomar reconoció en la sinceridad y la espontaneidad las más altas cualidades en un artista, lo que se condice con su apreciación por lo natural, por el artista-genio que creaba por instinto, inocentemente, sin ajustarse a reglas ni trabas culturales. Afirmó que, para extraer la belleza de la naturaleza, el artista podía valerse de cualquier método, manera, técnica y estilo, porque «La técnica solo sirve al artista para poder expresarse, y esta es una función secundaria y social que no afecta para nada el proceso subjetivo del espíritu artístico».²⁷ Su defensa de lo innecesario de la técnica y del método apuntó a reforzar lo inconsis-

²⁷ NÚÑEZ, Estuardo, art. cit., p. 92.

tente del criterio opuesto que los sobrevaloraba y que establecía la superioridad de la norma coercitiva sobre lo natural. Reforzó el concepto cuando afirmó que era competencia del genio el ver la frecuentemente inasible naturaleza. Puede destacarse, además, varios otros aspectos en estas opiniones. Primeramente, queda implícito que desaparecen las fronteras entre los géneros, de lo que fue ejemplo el mismo Valdelomar, quien practicó con el mismo vigor la caricatura, la poesía, el drama y la prosa, pues defendió que la técnica no era determinante en la expresión artística. Igualmente, supone la afinidad entre las artes una «afinidad interior», independiente del medio, como la que se da, por ejemplo, entre literatura y pintura. El pintor-poeta era frecuente en la época y Valdelomar corroboró el hecho en sus magníficas caricaturas y las constantes referencias visuales que aparecen en sus textos. El Modernismo practicó la colaboración entre artistas en obras trabajadas en conjunto. Otra característica muy difundida en el Modernismo europeo fue la del artista múltiple, que emprende diversos medios expresivos, desenvolviéndose en todos con la misma intensidad y eficacia. La estrecha intervención de Valdelomar en el resultado final de sus publicaciones, en las carátulas por ejemplo, lo demuestra, así como sus aportes gráficos en publicaciones periódicas.

Abraham Valdelomar continuamente defendió principios desde su polémica condición de artista:

No soy ni seré jamás un erudito, pero soy un ecléctico; además creo que la cultura, como la entienden ciertas gentes, puede ser, para quienes somos artistas de nacimiento, útil, pero no indispensable. Yo sé por intuición lo que los demás aprenden en las Bibliotecas. De otro lado no es necesario saber; basta comprender.²⁸

Aquí observamos varios aspectos. Por una parte, el autor postuló lo innato de la genialidad y, por consiguiente, la inexistente genealogización, la negación del padre que acompañaba la concepción tradicional del genio. El genio era permanentemente inocente, niño, autodidacta y estaba predestinado para acercarse al conocimiento de los profundos secretos de la naturaleza, y decodificar su lenguaje oculto asumiéndolo ingenuamente. Por eso insistía en que «Se puede ser un genio y no ser inteligente»,²⁹ entendiéndose en ello la prioridad de la

²⁸ VALDELOMAR, Abraham, *OTD*, p. 103.

²⁹ *Ib.*, p. 637 («La Crónica», 26 de noviembre de 1915).

intuición. En esto coincide con la aspiración de los modernistas de volver al estado primigenio, infantil, puro. Valdelomar se consideraba a sí mismo un artista genial y no dudó en formularlo enfáticamente. Esta conciencia hizo que reafirmara su libertad, libertad entendida como incoercible disposición personal que suponía la negación de reglas y convenciones distintas a las dictaminadas personalmente para sí, tal como afirma cuando señala: «Gran parte de mi felicidad consiste en el señorío absoluto de mi voluntad sobre mi vida y de mi conciencia, sobre mi arte».³⁰ Aquí el autor extendió el sentido de la frase a su absoluto albedrío sobre la dualidad arte-vida, en cierto modo defendiendo su posición extravagante, insolente y provocadora, a criterio de muchos de sus contemporáneos. Valdelomar reivindicó su responsabilidad sobre su obra y su vida. La reivindicó porque era el resultado de un proceso de vigilia, meditado, inteligente, en el que todo había sido elaborado con intencionalidad, con convicción y, fundamentalmente, ejerciendo plenamente su autonomía:

Los que somos libres porque tenemos un inmenso talento, porque somos geniales y fecundos, originales y vigorosos, no podemos ser viles siervos. No, porque somos los señores, los amos, los que mandan e imponen su labor.³¹

Anotemos que esta libertad lo convierte en amo y señor de algo que no define, pero que podemos interpretar como el medio en el que se desarrolla el artista «excepcional». Afirmó que:

Ante el genio no hay admiración, nos paralizamos sobrecogidos y nos ponemos de rodillas. Produce asombro, temor, inspira profundo respeto, nos muestra nuestra exacta pequeñez. El genio es algo soberbio, magnífico y luminoso que se acepta sin reparo y con una íntima y fresca complacencia espiritual.³²

Valdelomar reclamó el reconocimiento del artista como ser único que debía ser reconocido y ante quien la sociedad tenía que postrarse, abandonarse incondicionalmente. La exaltación que produjo en el

³⁰ *Ib.*, p. 102.

³¹ *Íd.*, O (Carta a J.A. Falconí Villagómez, 22 de octubre de 1916).

³² *Íd.*, OTD, p. 525.

autor la figura del torero Belmonte es la que reclamaba para sí, en tanto su entusiasmo tuvo un alto grado de identificación. Además, los artistas no podían ser viles siervos porque deberían ser los que condujeran a la sociedad. Una convicción que es afirmación y a la vez deseo de existencia de una situación que, evidentemente, no se producía. Su necesidad de reconocimiento fue una solitaria lucha que llevó hasta las últimas consecuencias, emprendiendo toda suerte de vías para lograrlo. Su medio se mostró reacio a otorgarle lo que sentía que reclamaba con derecho. Esta preocupación recuerda la del pintor franco-peruano Paul Gauguin (1848-1906), cuando afirmó: «Instintivamente, sin reflexión, amo la superioridad, el gusto delicado y aquella divisa de entonces: "superioridad obliga". Por tanto, como artista, y sin saber por qué, soy aristócrata»³³ Entre otros aspectos relacionados con las propuestas estéticas en las que encontramos paralelos entre Gauguin y Valdelomar se encuentra el punto de vista simbolista de ambos. Gauguin opinaba que «Dios no está en el sabio, ni en el lógico: está en los poetas cuando sueñan».³⁴ En este texto, el pintor resaltaba el punto de vista simbolista en la creación artística, común a los modernistas y a Valdelomar. Los modernistas reunieron en un mismo concepto lo utilitario y lo simbólico, bajo el lema de Oscar Wilde: «Todo arte es al mismo tiempo superficie y símbolo». Valdelomar atribuía al simbolismo la originalidad de un arte como el de la cerámica prehispánica, en cuanto advirtió que:

[...] entre esos huacos simbólicos hay que llegan hasta nosotros indescifrables, mudos, misteriosos [...]. Los antiguos indios llegaron a una concepción verdadera de la vida y de la muerte, porque es su símbolo, la vida es fuerte pero condenada a ser dolor, la muerte no es esqueleto que se va a deshacer, sino cosa que vive siempre, eternamente, la muerte, la triunfal, es pues como el símbolo incaico, dominadora, poderosa, altiva.³⁵

En esta opinión está implícito su acercamiento al arte prehispánico, en tanto lo sentía próximo a su visión estética:

³³ ROTONCHAMP, J. de (Seud. de Brouillon). «P. Gauguin». En: HESS, Walter. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, pp. 42 y ss.

³⁴ GAUGUIN, Paul [París, 1903]. «Avant et après». En: HESS, Walter. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

³⁵ VALDELOMAR, Abraham, *OTD*, pp. 202-203.

[...] la facultad de sugerir corresponde sólo al genio [...] sugerencia, divina facultad. La capacidad de captar del todo, lo que constituye la idea más fuerte, la más alta, la que un ritmo interpreta todos los ritmos secundarios, y por lo cual los demás hombres llegarán a la idea íntegra.³⁶

Esta capacidad de sugerir «de los modernos es una conquista que corresponde a nuestros siglos XIX y XX únicamente».³⁷ En Paul Gauguin, «El sueño presentado es algo más poderoso que toda materia»,³⁸ sueño que reflejaba el proceso por el que el artista entregaba el sentido que descubría en la naturaleza a través de su propia alma. La naturaleza se revelaba al artista y era su visión la que la interpretaba y transmitía.³⁹ Valdelomar también sostenía que la obra de arte era la interpretación de la naturaleza por el artista, y que a él la naturaleza le hablaba en «un idioma que los demás no comprenden»,⁴⁰ con lo cual reafirmaba su condición de artista en el sentido que tanto Gauguin como él le otorgaban. Las concepciones de Abraham Valdelomar y de Paul Gauguin nos permiten comprobar la sutil diferencia entre los términos *simbólico* y *sugerente* que manejaron ambos, y que aparecen de manera análoga en el germen del movimiento modernista. Gauguin acentuó posteriormente su intención hacia el sintetismo.⁴¹ Por su parte Valdelomar, en una entrevista del 28 de julio de 1914 declaró: «Te diré que soy simbolista. En mis artículos, en mis dibujos, he sido siempre simbolista».⁴² También afirmó, hermanándose nuevamente con Gauguin y los simbolistas: «El arte es la Naturaleza vista a través de un espíritu; mejor aun, el arte es un instante de la naturaleza a través de un estado del alma; aun más, un instante del infinito plasmado en una sensación».⁴³ A lo que es posible agregar su opinión sobre que:

³⁶ *Ib.*, pp. 539-540.

³⁷ *Ib.*, p. 607.

³⁸ GAUGUIN, Paul [Basilea, 1932]. «Cartas». En: HESS, Walter. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

³⁹ MORICE, Ch. «P. Gauguin» [París, 1919-1920]. En: HESS, Walter. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

⁴⁰ VALDELOMAR, Abraham. O (Carta a J.A. Falconí Villagómez, 22 de octubre de 1916).

⁴¹ REWALD, John. *El postimpresionismo. De van Gogh a Gauguin*. Madrid: Alianza, 1982.

⁴² VALDELOMAR, Abraham, O, p. 145 («De Belén a Pescadería», aparecido en *La Opinión Nacional*).

⁴³ *Íd.*, OTD, p. 606.

[...] hay artes que fijan la vida, precisan un instante de la naturaleza, artes que podríamos llamar de la Naturaleza inerte, en las cuales se pone a ésta, en más o menos dosis su dinamismo latente: la pintura, las artes plásticas en general, lo que puede realizarse por ideas sintéticas; y hay artes que simulan el dinamismo en marcha, que son una interpretación de la Naturaleza en camino.⁴⁴

Referencia, esta última, que lo coloca a la vanguardia de la percepción artística de su época.

Al respecto nos gustaría señalar un aspecto. En su artículo «Recuerdos de Roma», Valdelomar describió la primera vez que vio a Filippo Tomasso Marinetti, el poeta italiano que impulsó un movimiento artístico orientado por la creciente necesidad de exactitud en la representación del pensamiento moderno. Parte de la crítica señala el desdén de Valdelomar por el Futurismo, el mismo que ya contaba en 1913 con galería exclusiva en Roma. Sin embargo, en este artículo, no sin la ironía que le era consustancial, Valdelomar traduce la fascinación y la atracción que sintió por el Apóstol del Futurismo, como se lo definió entonces. El hecho de comparar la incursión del italiano como atronadora dice bien del impacto sufrido. Aunque no admita adhesión, tampoco rechazo.⁴⁵ Después de todo, en el Futurismo se defendía principios afines a Valdelomar: identificación arte-vida, la juventud como germen de renovación, la importancia de la acción y el cambio, la intuición lírica. Como quiera que pudiera interpretarse aquello, es evidente que Valdelomar demostró el mismo interés que los futuristas por la velocidad, el automóvil y el movimiento vertiginoso en el que se estaban sumiendo las ciudades, «el delirio del recorrido violento».⁴⁶ Este texto es parte de la opinión elogiosa sobre los poemas que le envió el destinatario —a quien no duda en calificar como el poeta «de la civilización, el poeta del porvenir»⁴⁷ por la sensación de velocidad que transmitían: «hoy se tiende al dinamismo, la Humanidad se agita febrilmente en pos de una verdad definitiva, y nace en nosotros la necesidad de un nuevo sentido que excite la imaginación, pletórica de viejas sensaciones».⁴⁸ Esta actitud era parte de

⁴⁴ *Ib.*, p. 543.

⁴⁵ *Íd.*, *O*, tomo 1, pp. 174-175.

⁴⁶ *Íd.*, *OTD* (Carta a César Atahualpa Rodríguez, 14 de octubre de 1915).

⁴⁷ *Ib.* (Carta a César Atahualpa Rodríguez, 14 de octubre de 1915).

⁴⁸ *Íd.*, *O*, tomo 1, p. 172.

la posición positiva del Modernismo frente a la vida y su proyección al futuro, lo que con fuerza caracterizó a Valdelomar:

Hay artes que simulan el dinamismo en marcha, que son una interpretación de la naturaleza en camino, que representan lo que podríamos llamar el sentido dinámico, el ritmo en acción; a esta clase corresponden el teatro, la danza, el toreo [...] en estos se eterniza la vida en acción, en la fuerza vibrante.⁴⁹

Como en el Modernismo, este dinamismo y fuerza vibrante se asocian a la velocidad que supone reflexión sobre el tiempo, que involucra el movimiento y la vertiginosidad de la vida. Valdelomar acometió el tiempo como una categoría estética y, desde una perspectiva cinematográfica, con la técnica de la retrovisión. Así se adelantó a una de las características más señaladas de la narrativa posterior a su época: «Entonces me pareció oír un vago ruido. Vi animarse las ruinas, tomar colores más vivos, completarse los muros, integrarse las columnas, florecer los peristilos y pulirse los mármoles. La ciudad iba animándose y resucitaba por fin [...]».⁵⁰ Resurgimiento y revitalización asociados con la juventud, de la que Valdelomar se sintió portavoz, y con la vida, contrastadas con la presencia de la muerte recorriendo inquieta las ruinas.

También se advierte en el movimiento modernista, y en Valdelomar, el gusto por la excepción, por lo insólito y, con no poca frecuencia, por lo macabro como inspiradores de la obra de arte, añadido a cierta tendencia moralizante y de reconvención. Pero también esta posición se presentaba como una manera de evasión del mundo y de la tendencia a transitar hacia espacios extraordinarios como refugio, como evasión hacia los estados primigenios. Tal dirección conducía a la experiencia de lo fabuloso, que se asociaba con la concepción misma de la obra de arte como algo inédito, envuelta en una atmósfera de irrealidad onírica, vinculada a los mitos y leyendas, como una manera de indagar simbólicamente por las razones primeras y la identidad prístina. Valdelomar se evadía en percepciones de sí mismo en otros mundos y en tiempos fabulosos, en los que imaginaba para sí un pasado glorioso compensatorio y, a la vez, premonitorio de la grandeza a la que aspiraba y de la que se sentía merecedor, como se comprueba en sus poemas «La gran

⁴⁹ Íd., *OTD*, p. 543.

⁵⁰ *Ib.*, p. 464.

hora» y «Ha vivido mi alma», por ejemplo, y en muchos de sus cuentos, «El beso de Evans», «Los ojos de Judas», «El buque negro», sin olvidar «La ciudad muerta» y *La ciudad de los tísicos*. La revaloración de lo popular, sencillo y natural estaba estrechamente vinculada con este aspecto. Paralelo a ello y, en gran medida como consecuencia, se observa la experiencia de lo fabuloso y de lo exótico que tendrá expresión en el abandono periódico de los medios urbanos por aquellos marginales y naturales, como temática y como hábitat. Una doble vida que encuentra justificación en su contexto: «Cansado y harto de ver caras hostiles; cansado y harto de tener en la mano a manera de dardo defensivo mi pluma en ristre; harto y cansado de enfrentarme a la envidia y la vileza de indignos adversarios, vine a Ica». ⁵¹ Se refugió en la provincia, en sus orígenes, antes de enfrentar el suicidio como extremo recurso, que advertimos en algunas de sus cartas. No podemos menos que reconocer cierta tendencia mística en Valdelomar, contrapuesta a su actitud y comportamiento cotidiano. Valdelomar tiene constante preocupación por el fin. La muerte está presente como amenaza latente que impediría el logro de los objetivos y metas que se había propuesto. El presentimiento de la muerte le hizo considerar vivir adecuada e intensamente, porque esta vorágine vital en cualquier momento se podría ver obstaculizada, o cegada, por la muerte. Era preciso cuidar de los diversos aspectos que asegurasen una vida de ultratumba tranquila y otra terrenal gloriosa, que perdurara. La angustia de Valdelomar en este sentido marca sus escritos en prosa y en verso. No temía morir. Temía el olvido que sobrevendría a la desaparición prematura que le impidiera realizar lo suficiente y apropiado para ser recordado. Hizo lo suficiente, este o no de acuerdo con sus métodos.

Consecuente con el acercamiento a las tendencias recientes en su época, se advierte el gusto y la influencia en Abraham Valdelomar del arte japonés, no distinta de la que sufrieron los modernistas europeos, extendida al gusto por lo exótico, y que el peruano acota referencialmente: «Parecía una silueta en tinta china brillante; tinta de los dragones de Houkosay [sic] y de las acuarelas de Utamaro». ⁵² Lo que notamos en su economía de medios, preferencia por la línea sinuosa y estilizada, de trazo ágil y preciso, antes que por el color, en sus dibujos y caricaturas.

⁵¹ Ib. (Carta a Honorio Ríos Elejalde, 30 de marzo de 1916).

⁵² Ib., p. 197.

La posición del artista en la sociedad fue revalorada en el Modernismo. Valdelomar, como consecuencia de su proyecto personal, coincidió con esto. Opinaba que el artista era un ser inteligente y cultivado. Pero el concepto de cultura, esgrimido artificiosamente por un sector de opinión, era insuficiente y, por tanto, desdeñable frente al suyo, fruto de su actividad reflexiva y su capacidad de observación. Priorizó el eclecticismo como suma de conocimientos y amplitud de criterio, resultado de una posición comprensiva y tolerante —cualidades frecuentemente ajenas al medio en el que se desenvolvía Valdelomar—, que constituían los atributos por los que le correspondía el papel de guía. La comprensión, la tolerancia, la mente abierta, precisamente las que posibilitaban la expresión múltiple y el acercamiento a manifestaciones presumiblemente extrañas y exóticas. Esta lucha entre opuestos que motivaba sus meditaciones fluctuó entre exaltaciones y depresiones que admitía en el carácter del verdadero artista, del genio. Puede observarse, en sus escritos periodísticos sobre todo, redactados de manera directa e inmediata, sus variaciones de ánimo, desde la plena y exultante vitalidad, a momentos sombríos, en los que dudaba y cuestionaba su entorno, desestabilizando, en ocasiones, su aparente invulnerabilidad. Admitamos, sin embargo, que esta inestabilidad emocional no compromete su juicio sobre su propia producción, especialmente la referida a sus poemas, a los que defiende porque «son míos, porque los amo, porque son buenos, porque son mi cerebro hecho ritmo, mi vida hecha arte [...] son yo mismo, son mi vida hecha canción»,⁵³ y, finalmente, porque reconoce el esfuerzo que le cuesta lograrlos, resaltando el oficio de escritor. Con todo, el artista demostraba fortaleza suficiente para comandar, decidida y firmemente, su propio destino y el de la sociedad a la que pertenecía.

Los escritos de Abraham Valdelomar están estructurados por el concepto de genio que defendió para sí. Alrededor de esta premisa reivindicó sus orígenes y su universalidad, lo nativo y lo exótico, lo cotidiano y lo excepcional, lo tradicional y lo cosmopolita, su optimismo y su desesperanza. Defendió su derecho de expresión y su concepto absoluto de belleza, de inocencia primitiva e ingenua, no contaminada, para proponerse como ser humano superior. Abraham Valdelomar vivió reafirmandose intensamente y, a pesar de que su amplia producción le ha hecho destacar entre los artistas peruanos,

⁵³ *Ib.*, p. 103.

consideramos que es un esbozo de una obra que, en muchos aspectos, auguraba un despliegue insólito e innovador, pero que un destino absurdo le impidió continuar.

Bibliografía

- ÁGUILA, Alicia del
1997 *Callejones y mansiones. Espacios de opinión pública y redes sociales y políticas en la Lima del 900*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- AISSSEN-CREWETT, Meike
1986 «Música y pintura en el Modernismo». *Universitas*, vol. XXIII, n.º 3.
- ÁNGELES CABALLERO, César
1964 *Valdelomar, vida y obra*. Ica: Universidad San Luis Gonzaga, Instituto de Lengua y Literatura.
- BRAVO, José Antonio
1976 «Primera aproximación a la valoración impresionista a/de Valdelomar». *San Marcos*, segunda época, n.º 15.
- CHIPP, Herschell
1968 *Theories of Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto
1984 *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. La Habana: Pueblo y Educación.
- GULLÓN, Roberto
1963 *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Gredos.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro
1949 *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HESS, Walter
1973 *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- HOFSTÄTTER, Hans
1981 *Historia de la pintura modernista europea*. Barcelona: Blume.

KIRKPATRICK, Gwen

1989 *The Dissonant Legacy of Modernismo*. Berkeley: University of California Press.

MARIÁTEGUI, José Carlos

1928 *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.

NÚÑEZ, Estuardo

1965 «Valdelomar: disertaciones cívicas y estéticas: el sentimiento nacionalista». *Fénix*, n.º 15.

REWALD, John

1982 *El postimpresionismo. De van Gogh a Gauguin*. Madrid: Alianza.

SÁNCHEZ, Luis Alberto

1969 *Valdelomar o la belle époque*. México: Fondo de Cultura Económica.

SCHAPIRO, Meyer

1988 *El arte moderno*. Madrid: Alianza.

SCHMUTZLER, Robert

1985 *El Modernismo*. Madrid: Alianza.

VALDELOMAR, Abraham

1979 *Obras, textos y dibujos*. Ed. Willy PINTO GAMBOA. Prólogo de Luis Alberto SÁNCHEZ. Lima: Pizarro.

1988 *Obras*. Ed. Luis Alberto SÁNCHEZ. 2 Tomos. Lima: Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura.

VELDE, Henry van de

1959 *Hacia un nuevo estilo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

XAMMAR, Luis Fabio

1940 *Valdelomar: signo*. Lima: Sphinx.