



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma  
Vol. 5, n.º 9, enero-junio, 2022, 133-164  
ISSN: 2663-9254 (En línea)  
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n9.5231

## «El beso de Evans»: la influencia del dandismo en un cuento de Abraham Valdelomar

«El beso de Evans»: the influence of dandyism in a story by Abraham Valdelomar

TADEO PALACIOS VALVERDE

Pontificia Universidad Católica del Perú

(Lima, Perú)

tadeo.palacios@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-1207-0770>



### RESUMEN

Mediante el presente artículo, y a través del estudio del relato «El beso de Evans: un cuento cinematográfico», escrito y publicado por Abraham Valdelomar en 1911 e incluido en el famoso cuentario *El caballero Carmelo*, de 1918, se pretende reflexionar en torno a la figura —hasta cierto punto relegada o anecdótica— del autor como dandi; de modo que sea posible constatar y evidenciar el influjo determinante que tuvo el dandismo en la creación de esta particular pieza literaria del autor iqueño. Para ello, repararemos primero en la noción crítica del

desdoblamiento y la dicotomía que pretende aislar al Valdelomar canónico, de obra tradicional criolla, de su faceta performativa dandi; y luego procederemos a comprobar si aquello resulta unívocamente válido (o deseable) para el estudio de su obra literaria.

**Palabras clave:** Abraham Valdelomar; «El beso de Evans»; dandismo; cuento peruano; modernismo.

**Términos de indización:** clase media; cuento; Perú (Fuente: Tesaurus Unesco).

## ABSTRACT

This article is based on the study of the story «El beso de Evans: un cuento cinematográfico», written and published by Abraham Valdelomar in 1911 and included in the famous story *El caballero Carmelo*, of 1918. The objective of the text is to reflect on the figure -to a certain extent relegated or anecdotal- of the author as a dandy; and, likewise, to verify and to evidence the determinant influence that dandyism had in the creation of this particular literary piece of the author from Iquique. For this purpose, we first focus on the critical notion of the split and the dichotomy that tries to isolate the canonical Valdelomar, of traditional Creole work, from his dandy performative facet; and then we will proceed to check if this is univocally valid (or desirable) for the study of his literary work.

**Key words:** Abraham Valdelomar; «El beso de Evans»; dandyism; Peruvian short story; modernism.

**Indexing terms:** middle class; short stories; Peru (Source: Unesco Thesaurus).

**Recibido:** 05/05/2022

**Revisado:** 15/05/2022

**Aceptado:** 20/05/2022

**Publicado en línea:** 25/06/2022

**Financiamiento:** Autofinanciado.

**Conflicto de interés:** El autor declara no tener conflicto de interés.

**Revisores del artículo:**

Ricardo Silva-Santisteban (Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú)

rsilva@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-1480-0466>

Jorge Terán Morveli (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú)

jteranm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-7164-4434>

## 1. DISPUTAS DICOTÓMICAS: ENTRE EL DANDISMO Y LA ACEPTACIÓN CANÓNICA

Si hubiera que referirnos a Pedro Abraham Valdelomar y Pinto (1888-1919), de un modo que se aproximase a su esencia de autor-hito en la tradición narrativa peruana, entonces merecería la pena reproducir los calificativos que José Carlos Mariátegui le dedicó en su ensayo titulado «Proceso de la literatura nacional»: «Valdelomar fue un hombre nómade, versátil, inquieto como su tiempo [...] “muy moderno, audaz, cosmopolita”» (2007, p. 240). Sin embargo, cualquier definición que pretendiese encorsetar el carácter, la personalidad y la obra valdelomarianos estaba condenada a devenir insuficiente, especialmente desde cualquier intento taxonómico de una crítica literaria aristocrática vacua que, sin lugar a dudas, iba a toparse con un espíritu inclasificable en la obra del autor iqueño. Quizá aquella falta de nitidez y unicidad, respecto a la valoración que la obra de Valdelomar recibiera en la época, puede explicarse además por el hecho de que su producción literaria quedó dispersa y trunca

tras la muerte<sup>1</sup> aparatosa y trágica que encontró al caer de unas escaleras en 1919 a los 31 años, en circunstancias en las que se hallaba como diputado por Ica en la inauguración del Congreso Regional del Centro, afincado en Ayacucho.

De extracción socioeconómica media, pasó su infancia en el departamento costeño de Ica, entre el fundo Caucato y la caleta de San Andrés, ambas ubicadas en la provincia actual de Pisco. Más tarde, en 1900, el Valdelomar de doce años y su familia se trasladaron a Lima, donde pudo concluir sus estudios secundarios en el colegio Guadalupe, en cuya sede el escritor se iniciaría tempranamente en el oficio al colaborar con la redacción del periódico escolar *La idea Guadalupeña*. Entre 1905 y 1911, el joven Abraham se matriculó en distintas ocasiones a la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y, cada vez que lo hizo, en 1905, 1910 y 1911, consignó una edad, un estilo de nombre y una firma distintos, como si desde entonces estuviera sopesando los límites de una identidad personal que se hallaba en plena construcción (Sánchez, 1981, pp. 1289-1290). Este hecho, en apariencia anecdótico, podría tomarse como una prefiguración de lo que más tarde cuajaría en la identidad heterónima del Conde de Lemos: la sorpresa, el ocultamiento misterioso de lo íntimo que al mismo tiempo es pompa y espectáculo magnificante en las esferas del interés colectivo, la prensa y los círculos de discusión literaria. Incluso

---

1 En su ensayo «Dandismo y rebeldía en el Perú: el caso de Abraham Valdelomar», en referencia a los rumores escatológicos que tras la muerte del autor circundaron de boca en boca, Mónica Bernabé (2003) sostiene lo siguiente:

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. Es el modo en que «los hombres gordos que manchan el paisaje», las «almas universitarias», los «buenos burgueses con andar de ganso y panza de cerdo» se resarcían de las insolencias del rebelde. Aún después de la muerte, el cuerpo del dandi seguía incomodando (p. 62).

podría considerarse tales renombramientos como los primeros ensayos del autor en torno a las molduras y particularidades de un personaje hecho a medida, un rol anclado a una juventud inmarcesible que pudiera interpretar a su gusto y que, por tanto, guardase correspondencia con la consolidación de una rampante reputación literaria que empezaba a dejarse notar en paralelo mediante sus constantes colaboraciones con los medios<sup>2</sup> que le publicaban desde crónicas literarias de estirpe modernista hasta caricaturas políticas y sociales de talante ácido.

La figura polifacética de Valdelomar, siguiendo a contemporáneos y biógrafos como Mariátegui (2007, pp. 237-238) y Luis Alberto Sánchez (1981, p. 1291), reúne en su núcleo a derivas que algunos podrían catalogar de contradictorias (y hasta problemáticas), pero que, ensambladas, sin eclipsarse, componen el genio valdelomariano. Entre ellas tenemos: 1) el activismo político<sup>3</sup> ejercido desde la perspectiva del héroe romántico que

---

2 Luis Alberto Sánchez (1981, p. 1290), en el apartado que dedica a «Valdelomar y Colónida», en su notable estudio de la literatura peruana, refiere entre los diarios, revistas, semanarios y suplementos periodísticos que acogieron la producción de Valdelomar a *Monos y Monadas* (1905), *Aplausos y Silbidos* (1906), *Prisma* (1906), *Actualidades* (1907), *Variedades* (1908), *Cinema* (1908), *Contemporáneos* (1909), *La Opinión Nacional* (1914), *La Prensa* (1915), *Colónida* (1916), *Lulú* (1916), *Rigoletto* (1916), *Mundo Limeño* (1916), *Sudamérica* (1918) y múltiples periódicos de provincia en los que el escritor colaboró ávidamente entre 1917 y 1919.

3 La inserción de Valdelomar en la política partidaria y su apoyo a la campaña de Guillermo Billinghurst a la presidencia del Perú podría resultar un desdoblamiento o, cuando menos, un espectáculo contradictorio o irreconciliable con la figura pública de ese otro Valdelomar consagrado, por voluntad propia, a la literatura. No obstante, Mónica Bernabé (2003) apunta que ello no fue sino parte de una serie de estratagemas consideradas por Valdelomar para «golpear a la mediocridad limeña», optando por «camuflarse para despistar» como forma de combatir el «tedio y aburrimiento de la República aristocrática» en la que, de otro modo, no tendría la posibilidad de conseguir un espacio propio, ni siquiera a través de la vía universitaria, razón por la que terminó desechando esta última; para apoyar

ofrece su cuerpo por una causa entre los hilos del poder; 2) la ferocidad de un carácter de manifiesta repulsión hacia las viejas formalidades de la intelectualidad burguesa peruana de fin de siglo y el concerniente rechazo (por cierto, mutuo) contra los patriarcas tutelares e inamovibles de la ciudad letrada aristocrática y las esferas de poder económico; 3) la impronta dandi exuberante, cosmopolita, elegante y prolija en el vestir, dueña de un acento lleno de manierismos ascéticos, finos y cuyo motor era una serie de actitudes *pour épater les bourgeois* suscritas a la genealogía de autores como Gabriele d'Annunzio, Oscar Wilde, Auguste Villiers de L'Isle-Adam y Barbey d'Aureville, y que, a su vez, supone un influjo que no se concentraba únicamente en lo literario, sino también en lo estético y aun en las posturas performativas que desde la imagen pública del «yo» creador eran ofrecidas al escrutinio y atención de la sociedad; 4) el escritor atraído por «un pueblo», una masa, una multitud hacia la cual guardaba su

---

su tesis, la autora cita retazos de la correspondencia sostenida entre el propio Valdelomar y parte de su grupo íntimo de amistades (pp. 43-44). Así, Bernabé señala que, ya dueño de una experiencia política entre masas jóvenes que le han permitido erigirse como una figura de relevancia, Abraham Valdelomar dirige una misiva a su amigo Enrique Bustamante y Ballivián en la que acota: «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» (p. 45). Lo que, guardando las distancias, antes que denotar compromiso político, revela una perspectiva similar a la del héroe problemático de la novela romántica. Quizá haya sido aquel paradigma el que le hizo involucrarse como voluntario en el conflicto contra Ecuador de principios de siglo, participar como militante de la causa billinghamurista, asumir el cargo de secretario del presidente Billinghurst, laborar como funcionario público (director del diario *El Peruano* y jefe de la imprenta estatal a los 24 años de edad), luego desenvolverse como segundo secretario de la legación peruana en Roma (hecho que representó un punto de inflexión para su formación artística); y, poco antes de su muerte, asumir las funciones de diputado por Ica en el Parlamento Nacional.

empatía<sup>4</sup> y por la que había sabido construir un personaje y un lugar desde donde poder ser escuchado, leído y admirado; 5) el escritor de temple provocador, de fuste bohemio y desaforado, agitador, que apuesta por la construcción de una obra que recalca en el modernismo desde una poética decadentista y de alto lirismo; 6) el escritor capaz de forjar una épica criolla, provinciana y, por eso mismo, universal desde la noción de la aldea peruana mitificada en un aura de melancolía y cierto tipo de ternura, unificando ambas vertientes; 7) el autor que conquista la celebridad pública con los méritos de una producción literaria prometedor, de un lado, y con su papel activo en la escena cultural, fungiendo de conferencista itinerante a través de diversas ciudades del Perú, capaz de adecuarse a diferentes espacios y públicos, desde la acaudalada burguesía trujillana hasta los locales y plazas abarrotadas de obreros piuranos.

Pero ¿cómo atender a la comprensión de un personaje en cuya naturaleza conviven fuerzas tan abruptas y opuestas, a tenor de la crítica tradicional? Luis Alberto Sánchez, a decir de Bernabé (2003), trata de afrontar tal desafío al optar por desdoblar a Valdelomar desde una lógica binaria, aislando lo que —supone— resulta una «mascarada de escritor frívolo, ingenuo, profesor de dandismo, personaje dannunziano para ver y oír, autor de una literatura decorativa que es leída como mero

---

4 Al respecto, Mariátegui (2007) señala que, a pesar de sus poses megalómanas y teatralizaciones del ego,

Valdelomar se sentía atraído por la gente humilde y sencilla. Lo acreditan varios capítulos de su literatura, no exenta de notas cívicas. Valdelomar escribió para los niños de las escuelas de Huaura su oración a San Martín. Ante un auditorio de obreros, pronunció en algunas ciudades del norte durante sus andanzas de conferencista nómada una oración al trabajo. Recuerdo que, en nuestros últimos coloquios, escuchaba con interés y con respeto mis primeras divagaciones socialistas. En este instante de gravidez, de maduración, de tensión máximas, lo abatió la muerte (pp. 237-238).

ejercicio de imitación cosmopolita» (p. 42), y, de esa manera, se podrá apreciar, debajo de aquella presunta simulación de poses fortificadas tras el periplo que el autor realizó por Roma y Francia, una esencia «verdadera». Una conciencia oculta y tapiada que lo hace «auténtico desde el momento en que recuerda su infancia y practica un franciscanismo literario» (p. 42), esto es, la concepción de un arte dulce, criollo, regionalista y sencillo que bien puede ser instrumentalizado para afianzar una tradición contemporánea como la de la narración peruana. En suma, para Sánchez (1987), el «escritor nacional» legítimo en Valdelomar sería «su otro yo, el que florecía en sus cuentos lugareños» y puntualiza que «el dandysmo representaría la vertiente europeísta, exótica, adquirida y vistosa de Valdelomar; el franciscanismo, la peruana, regional, congénita y expresiva: en otras palabras: vida de dandy, arte de neoinديو» (p. 78).

Sobre este punto álgido, suscribimos el planteamiento de Neyra (2020) respecto a que es necesario repensar las conclusiones críticas de Sánchez sobre el caso de Valdelomar en tanto que el trabajo, la obra y la producción de este último «no puede entenderse sin tomar en cuenta su, para seguir con las palabras del crítico peruano, “vistosidad”. Esto es, su performatividad, entendida de la manera propuesta por Judith Butler, es decir, el rol social que uno interpreta» (p. 70). Por lo que producción y autor se hayan íntimamente ligados en tanto que la obra de Valdelomar no solo se reduce a las muestras escritas, sino también a los sucedáneos performativos de la pose adoptada por el autor, los cuales se entretajan de manera consciente a su poesía, artículos, cuentos, novelas breves y, muy especialmente, en sus crónicas, críticas, ensayos, conferencias y discursos. En ellos reside la voluntad de descollar, de plasmar un estilo unívoco que se sabe atendido por los demás, una sensibilidad desbordante e inquieta.



Asimismo, existe una conciencia al respecto de su proceder; es decir, Valdelomar se sabe líder y se regodea en el espacio que ha creado —desde, por y para sí— al construir de manera continuada y sin pausa una personalidad motivada por el afán de alcanzar la distinción entre los suyos, esto es, hacerse cargo de su imagen con una agencia y premeditaciones propias de su rol social como artista único, su rol de dandi particularísimo y configurado a medida de sus deseos y necesidades, uno que busca, en palabras de Neyra (2020),

causar sorpresa, que tiene deseos de incomodar a los espíritus demasiado píos, que tiene a la pose como insignia de su performatividad, y que tiene muy clara la máxima de Barbey d’Aurevilly de que si uno va a parecer dandi, tiene que serlo, de que ser y parecer deben estar al mismo nivel (p. 71).

Tal afirmación se corresponde con el planteamiento baudelairiano del dandismo en tanto que este expresa una relación con la modernidad, ya no solo desde el presente, sino también con el individuo y su propio fuero subjetivo. De ahí que, siguiendo a Foucault (2006),

ser moderno no es aceptarse a sí mismo tal como uno es en el flujo de momentos que pasan; es tomarse a sí mismo como objeto de una elaboración compleja y dura [...]. El hombre moderno, para Baudelaire, no es aquel que parte al descubrimiento de sí mismo, de sus secretos y de su verdad oculta; es aquel que procura inventarse a sí mismo (pp. 85-86).

Es decir, asumir el «dandismo» implica adherirse casi de manera religiosa (en tanto su acepción mitificadora y disciplinada) a la doctrina de la elegancia como labor ineludible y urgente para sentar posición, al tiempo que se crea «escuela»

al marcar una tendencia identificable. En términos de Baudelaire (1995), la pose dandi se encuentra en la búsqueda de la originalidad a través de la continua renovación del culto a sí mismo que el sujeto instaura:

Para aquellos que son a la vez sacerdotes y víctimas, todas las complicadas condiciones materiales a que se someten, desde el atuendo irreprochable a cualquier hora del día y de la noche hasta los más peligrosos ejercicios del deporte, no son más que una gimnasia apropiada para fortificar la voluntad y disciplinar el alma (p. 115).

Esto último requiere ver al dandismo como un arte constituido debido a lo que el dandi procura hacer con su cuerpo y su imagen, las maneras, los gestos y los modales desplegados, su comportamiento, el talento para el desempeño de alguna proeza u oficio artístico digno de admiración, sus pasiones y, por supuesto, su entera existencia; siempre de manera sostenida y continuada, sin interrupciones. El dandismo se convierte en un arma de combate contra la vulgaridad terrenal, pedestre, uniforme y uniformizante en el marco de una modernidad que «no libera al hombre en su ser propio; [sino que] le constriñe a la tarea de elaborarse a sí mismo» (Foucault, 2006, p. 86).

Podemos decir entonces que relegar la performance construida por el autor al lugar erróneo de las simulaciones superfluas y ejercicios de vanidad supondría negarle agencia y dominio sobre su propia conducta y, más aún, sobre la imagen que desea proyectar en sociedad y que se trasluce en muchas de sus obsesiones estéticas en su poética literaria y en pronunciamientos que buscan reflexionar en torno a su procedimiento creativo. Esto sobre todo si convenimos en que, además del talento literario y de una obra aceptada entre los círculos literarios de autores, editores y críticos, es en parte gracias a la política de mantener

una pose que lo instalase en el centro de atención de la esfera bohemia capitalina como un pertinaz agente cultural, opositor a una clase acomodada, pretenciosa y que se concibe a sí misma como «letrada», que Valdelomar pudo erigirse como el parangón del escritor moderno peruano. Esto último lo hizo renovando las nuevas formas de composición literarias imperantes al introducir elementos del cosmopolitismo (Mariátegui, 2007, p. 238), encabezando empresas literarias de gran envergadura en la animación de la escena artística de su tiempo, como la revista *Colónida* y la reunión antológica de poesía titulada *Las voces múltiples*. De hecho, gracias a sus intervenciones, Valdelomar llegó a ser considerado el artífice de un mercado literario activo en el que él y los autores que vinieron después de él pudieran tentar a vivir enteramente de su producción literaria y artística, sin que se vieran compelidos a dedicarse a disímiles trabajos alimenticios. Ello supuso, en principio, una irrupción revolucionaria que trastocaba las lógicas de una casta cultural finisecular que pugnaba inútilmente por mantenerse hermética entre sus miembros pertenecientes a los círculos burgueses, blancos-criollos y academicistas de Lima y que, por su esencia conservadora y anquilosada, acabó convirtiéndose en el objeto de ataques predilecto del propio Valdelomar, tal y como podemos atestiguar en la nota preliminar que abre su libro dedicado al torero Belmonte, el trágico:

Al íntimo drama que sufre la sórdida envidia; a la desesperante esterilidad presuntuosa de los fracasados; a quienes me odian sin conocerme; a los que me leen, me admiran y lo niegan; a los que en servicio mercenario creyeron dañarme y vieron quebrarse sus armas mal templadas; a los que quisieron cortar mis alas de cóndor; a la mano que escribe el anónimo; a la boca que exhala la calumnia; a la pluma que traza el insulto; **a la riqueza sin cerebro que no comprende, que no respeta, y que no**

**sueña; a las inteligencias gordas; a los espíritus magros; a todo lo que vive sin objeto, sin ideal y sin amor, yo compadezco, perdono, acompaño en sus duelos sombríos y regalo esta sinfonía cerebral** (1918, p. 9; énfasis nuestro).

Con el transcurso de las décadas, la figura consagrada del Valdelomar elegante, refinado y dedicado por entero a su labor escritural ha calado en el imaginario popular peruano, convirtiéndose en la imagen hegemónica del personaje histórico. Ello se explica principalmente por dos factores: 1) el favor que la crítica ha otorgado a su obra clásica (criolla) a lo largo de sucesivas generaciones; 2) la subsecuente difusión masiva de sus poemas y relatos emblemas, entre estos «Tristitia» y «El Caballero Carmelo» (cuento al que se tiene por inaugurador del relato moderno en el país), los más conocidos, editados y antologados. Visto desde el presente, Valdelomar se ha convertido en un escritor-blasón, esto es, un escritor emblema de la idea de nación. La figura que se ha conservado de él (en desmedro de la apuesta del dandi provocador, histriónico y desafiante de lo que se entendía por masculinidad dominante) es lo suficientemente tradicional y ha servido de base para la conformación de una identidad mestiza-provinciana cultivada desde que ha actuado como el paradigma de los autores cuya obra y papel en la historia son sinónimos de peruanidad. Valdelomar representa, además, al arquetipo de genio precoz, el hombre adelantado a su época que llegó desde el interior del país y que, con su talento y méritos, conquistó la capital (después de luchar arduamente contra el conservadurismo) y alcanzó un sitial privilegiado en la ciudad letrada que tanto se había resistido sin fruto alguno a abrirse para un provinciano de piel «color canela clara»<sup>5</sup> (Sánchez,

---

5 Tema aparte, pero igual de polémico, resulta hablar de la afrodescendencia en el fenotipo racial de Abraham Valdelomar, pues, como sucede en el caso de Ricardo

1981, p. 1229), ajeno a la crema y nata universitaria o carente de cualquier genealogía de abolengo. Su imagen hoy en el Perú es inconfundible, aun entre quienes son ajenos al campo de la literatura o las humanidades. Su relevancia es tal que su rostro y nombre coronan la denominación oficial de instituciones públicas (colegios, por ejemplo) y, aun, dentro de lo extraliterario, llegó a ser impreso en la moneda oficial peruana (billete de cincuenta soles), distribuida por el Banco Central de Reserva del Perú desde 1991 hasta nuestros días.

Volviendo a las declaraciones de Sánchez (1987), cabría repreguntarnos si es cierto que la obra de Abraham Valdelomar debería estudiarse unívocamente desde la sanitización de la cual ha sido objeto a partir de una mirada dicotómica que desdobra su identidad y separa su dandismo (y todo lo que este implica) del legado literario canónico que Valdelomar nos dejó en la tradición criolla, y que ha contribuido como un instrumento nutricional para la conformación de una identidad mestiza desde la melancolía, los parajes y los tropos de provincia (la aldea mágica e idealizada) y la sensorialidad contemplativa.

---

Palma y, más recientemente, en el del brasileño Machado de Assis, hasta hace relativamente poco dicha herencia se ha mantenido en un lugar alejado de las discusiones, lo que, por desgracia, ha provocado que la imagen masiva que se tiene del escritor se relacione por defecto a un fenotipo blanco-criollo hegemónico, perpetuado en retratos y aún en el papel moneda que lo ilustra. Recientemente, en el portal web del canal estatal IPe, dedicado a transmitir contenido infantil y juvenil de corte educativo y de entretenimiento, se publicó una nota en la que por primera vez desde la oficialidad institucional se señala, a modo de dato escondido o curiosidad, lo siguiente: «[Abraham Valdelomar] Se dedicó a la política y durante esos años fue víctima de racismo y falta de apoyo por un sector de la sociedad por ser provinciano y afrodescendiente» (Díaz, 2020, dato 2). Al visibilizar este factor, cobra mayor sentido el ferviente rechazo y desagrado que el dandi Valdelomar suscitaba entre los miembros de la élite limeña de entre siglos y, sin duda, abre nuevas discusiones en torno al racismo, clasismo y centralismo que ha caracterizado a las clases dominantes del Perú a lo largo de la historia republicana.

Quizá una posible explicación a dicho proceder radica en que la pose de fin de siglo, especialmente la del dandi,

plantea nuevos patrones de deseo que perturban y tientan a la vez. Por eso —para conjurar su posible carga transgresiva, por lo menos homoerótica— se la suele reducir a la caricatura o neutralizar su potencial ideológico viéndola como mera imitación. [En suma,] se la acepta como detalle cultural, no como práctica social y política. Se la reduce al afeminamiento jocosos (Molloy, 2012, p. 48).

¿Tendríamos que reducir, como Sánchez (1987), el influjo del dandismo de Valdelomar a la mera pose surgida «en un momento de profunda sinceridad» (p. 241)? ¿O conviene verlo como «una egolatría», en gran parte humorística, que le hacía decir en broma las cosas que el público daba por verdaderas *pour épater les bourgeois* y en claro rechazo a lo que representaban las clases acomodadas de la época (Mariátegui, 2007, p. 238)? ¿Qué reflexiones y diálogos intratextuales, connotaciones y pesos semánticos e interpretativos se ven afectos/disminuídos/silenciados si insistimos en el desdoblamiento aséptico de la figura de Valdelomar y solo optamos por la imagen hegemónica que se tiene de este, invisibilizando su dandismo?

A fin de esbozar posibles respuestas a estas interrogantes, es menester para el presente artículo dilucidar de qué forma el dandismo de Valdelomar no queda meramente agotado en la percepción que lo encasilla como un conjunto de peculiaridades de carácter prescindible o decorativo, sino que entra a tallar en el tono, la mirada y la sensibilidad de muchas de sus piezas literarias, reclamando una cuota de influencia sobre sus composiciones. Para conseguirlo, nos gustaría reparar a continuación en el relato titulado «El beso de Evans», que, debido a su original estructura y a sus motivos de ecos modernistas, resulta ser uno

de sus cuentos más interesantes si consideramos que pertenece a la primera hornada de cuentos escritos por el joven autor.

## 2. «EL BESO DE EVANS»: DESLUMBRAMIENTO MODERNO E INFLUJO DANDI MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

En 1918, Abraham Valdelomar publicó dos libros. El primero de ellos fue *Belmonte, el trágico. Ensayo de una estética futura, a través de un arte nuevo*, proyecto de reflexión estética con el cual demuestra poseer una autoconciencia sobre su propio oficio. Tal necesidad le había llevado eventualmente a «definir sus ideales estéticos» y a ensayar desde un caudal teórico sobre los límites, las virtudes y las obsesiones presentes en su propia experiencia como creador. Valdelomar, en efecto, sintió «la necesidad y el derecho de dar cuenta y razón de su quehacer» al gran público al que sabía que se dirigía (Zubizarreta, 1980, p. 6).

El segundo libro que apareció el año antes de su deceso fue el conjunto de relatos *El caballero Carmelo*, cuyo título fue el mismo que el del cuento que escribió mientras se hallaba en Roma y que, en 1913, fue premiado por el periódico *La Nación*, lo que finalmente le granjeó la consagración como narrador valioso. La estructura primigenia del cuentario se compuso de dieciséis relatos, cada uno consistente en una muestra de la exploración estética y poética de la década en la que Valdelomar los pergeñó, y entre los cuales se encuentra el relato que nos ocupará a continuación: «El beso de Evans».

Subtitulado por el propio autor como «cuento cinematográfico», «El beso de Evans» fue uno de los primeros cuentos publicados por el Conde de Lemos de forma independiente en 1911, en las páginas de la *Revista Balnearios*, n.º 44, según las indagaciones de Martínez-Acacio (2015, p. 383). La crítica literaria, sin embargo, como suele suceder respecto de los tópicos que involucran a Valdelomar, por mucho tiempo no fue pacífica en torno a

la clasificación del relato que nos atañe. En principio, de acuerdo con la tipología<sup>6</sup> minuciosa establecida por Silva-Santisteban y adoptada en lo sucesivo por el grueso de ediciones posteriores en las que se reúne el trabajo cuentístico de Valdelomar, el relato en cuestión sigue la suerte designada por su propio autor al hallarse dentro de una categoría particular. No obstante, en anteriores antologías, este era incluido dentro de los cuentos yanquis (este es el criterio de Armando Zubizarreta); o bien había pasado a entroncarse dentro de segmentos dedicados a los primeros cuentos escritos por el autor debido a su fecha de aparición, como es el caso de la edición cuidada por Willy Pinto (Martínez-Acacio, 2015, p. 160).

Frente a ello, debe indicarse que «El beso de Evans» no contempla los elementos temáticos que harían de él un cuento yanqui, toda vez que la referida tipología tiene como cronotopo el territorio de los Estados Unidos de América finisecular y de

---

6 Carlos Garayar (2014) hace referencia a la clasificación que sobre los cuentos de Valdelomar elabora por temática Luis Alberto Sánchez, la cual se compone de «1) domésticos, que son los más característicos, 2) exóticos, 3) fantasiosos, 4) alusivos o políticos» (p. 16). Asimismo, remite a la clasificación más detallada elaborada por el crítico Ricardo Silva-Santisteban, a saber: cuentos exóticos («El palacio de hielo» y «La virgen de cera»); novelas cortas («La ciudad muerta» y «La ciudad de los tísicos»); cuentos criollos («El caballero Carmelo», «El vuelo de los cóndores», «Los ojos de Judas», «El buque negro», «Yerba santa», «La paraca» y «Hebaristo, el sauce que murió de amor»); cuento cinematográfico («El beso de Evans»); cuentos yanquis («El círculo de la muerte» y «Tres senas, dos ases»); cuentos chinos («Las vísceras del superior», «El hediondo pozo siniestro», «El peligro sentimental», «Los Chin-fú-tón» y «Whong-Fau-Sang»); cuentos humorísticos («La tragedia en una redoma», «La historia de una vida documentada y trunca» y «Mi amigo tenía frío y yo tenía un abrigo cáscara de nuez»); cuentos incaicos («Los hermanos Ayar», «El alma de la quena», «El alfarero», «El pastor y el rebaño de nieve», «Chaymanta Huayñuy», «Los ojos de los reyes», «El cantor errante» y «El camino hacia el Sol»); cuentos fantásticos («El hipocampo de oro» y «Finis desolatrix veritae») y esbozos y fragmentos («Novela aldeana», «El extraño caso del señor Huamán» y «Fragmentos»).



principios del siglo XX, presenta personajes evidentemente yanquis y pretenden satirizar la sociedad en la que se dan cita sus anhelos como utilitarista, pragmática, eminentemente capitalista y que ha sucumbido al afán de lucro y ambición. Además, tampoco sería prudente denominar a este cuento como una sátira *per se* o un cuento humorístico, debido a que escapa de la impronta de humor cultivado por los otros cuentos de dicha clasificación.

El relato en ciernes deviene original en cuanto al manejo de su andamiaje conformado por doce fragmentos o escenas que pretenden imitar, a nivel formal y estructural, las secuencias en transición de un filme que requiere la activa participación del espectador/lector para poder aprehenderlo, organizarlo, reordenarlo mentalmente para que los hechos se correspondan y disfrutar de sus giros y ensambles espaciotemporales. Todo lo cual, en términos de Martínez-Acacio (2015), responde a un intento de Valdelomar por innovar las técnicas de composición narrativa con las que estaba familiarizado, rozando los manierismos que luego serían típicos de las vanguardias en sus trabajos tempranos, lo que prueba la idea de que «en muy pocos años [de producción escrita conviven] diversas formas de hacer literatura, de ahí que resulte más operativo establecer el criterio temático-formal que uno cronológico» (p. 161).

A tenor de lo anterior, es fácil presuponer que, como lo fue con diversos autores de las vanguardias plenas, inauguradas a nivel nacional con la aparición lírica del *Trilce* de Vallejo y la publicación de los *Cuentos andinos* de López Albújar y *El pez de oro* de Gamaliel Churata, el cine y sus lógicas narrativas también dejaron su huella en la composición literaria de Valdelomar, así como lo haría con las de sus sucesores. Y no era para menos. Según Bedoya (2016), para 1908 el cine comenzaba a posicionarse como una vía de entretenimiento por excelencia, que pasó

de ser transmisiones feriales o ambulantes a establecer las primeras grandes inversiones en el terreno boyante de la actividad cinematográfica, mismo que durante las primeras décadas del siglo XX hizo su irrupción en el Perú como un síntoma inconfundible de modernidad y tecnología propias de las urbes europeas. Aparecen también las empresas dedicadas al rubro permanente de la exhibición de películas con locales y salas propias, como la gran Empresa del Cinema Teatro, con locales en Lima y sucursales en las principales ciudades de la costa peruana, y la Compañía Internacional Cinematográfica encargada de la realización, importación y distribución de filmes.

Pues bien, en el caso de «El beso de Evans», los acontecimientos del contexto urbano y aquella genealogía fílmica y visual se grafican en el modo en que ha sido concebida la pieza literaria. En la primera escena se nos presenta una viñeta en la que se consigna una fecha y hora: «8 de agosto - 12 m.». Luego se nos introduce el parlamento cortado de un personaje que sucumbe al rigor de la muerte llevando el nombre de una mujer en los labios «ALICE... A... li... ce...». Las enfermeras y los médicos que lo rodean realizan las comprobaciones: espejo al frente del rostro sin marca de aliento, sin pulso. Se le coloca un Cristo sobre el pecho y se oficializa el deceso (Valdelomar, 2014, p. 205).

En la segunda secuencia del relato, nos enteramos de la identidad del moribundo: el joven escritor parisino Evans Villard, de quien el narrador dice que era un hombre a la moda, una celebridad sinónimo de buen gusto, famoso en todo el mundo gracias a la circulación mundial de sus libros, multipremiado por los círculos críticos y académicos, y aun los políticos, miembro de la legión de honor, personaje grato para la embajada de El Cairo y beneficiario de los siguientes epítetos:

Exquisito gusto, admirable cultura, irreprochable elegancia, ciertas óptimas condiciones orgánicas naturales, parisiense, apasionado, con un bigote discreto, Villard lo fue todo. En el Jockey Club, en el Casino, en los cabarets, en los bailes, la misma respuesta decidía el éxito del buen tono:

—¡Va a venir Evans Villard!... (Valdelomar, 2014, p. 205).

A todas luces, Villard asume la impronta del dandi a la usanza del mejor George Brummell de Aubrey d'Aureville, y funciona al mismo tiempo como un daguerrotipo aspiracional, casi arquetípico, de la imagen del dandi escritor cuya presencia reclamaba la atención de los presentes donde quiera que vaya, ya sea el Jockey Club, el casino, los cabarets, los bailes. La añadidura de su sola existencia en tales espacios podía modificar para mejor el ambiente. Se le puede contemplar desde una figura construida a partir de sus múltiples méritos y talento literario. Aquel era Evans Villard, el protagonista afamado clásico de delirios modernistas, conocedor del mundo, admirador de la modernidad que representaba su sola apreciación.

La tercera secuencia dispuesta por el autor nos devuelve a una digresión en la que se nos muestran las circunstancias en las que se conocen el escritor Evans Villard y lady Alice. Al mismo tiempo, se anuncia el deceso trágico del protagonista, al que acudimos en la sección anterior, y se signa su muerte desde el enlace indestructible de un efluvio amoroso. Los motivos de la crónica y el relato modernista refulgen aparejados de un estilo descriptivo que intercala mediante fraseos rápidos y paisajes de ensueño, frases tomadas del inglés y elementos que remiten a la cultura clásica: «La comentada amistad de Evans y de lady Alice nació en el mar, como Venus, ocho días antes de la muerte de Evans: *five o'clock* a bordo del *Principessa Elena*, en Marsella» (Valdelomar, 2014, p. 206).

El viaje en barco nos brinda la idea de un mundo conectado, de un gran escenario por el que deambulan marinos ingleses de rasgos delicados, marinos italianos exquisitamente vestidos, pasajeros franceses acicateados por la travesía, música selecta, «mujeres cosmopolitas» y la posibilidad de ver más allá del horizonte los símbolos que por entonces representaban las proezas de la ingeniería, como los cruceros y la propia Estatua de la Libertad, que dan la bienvenida al fulgurante nuevo continente y en cuya imagen se configura el ideal de calidad de vida soñado por sus ciudadanos: una libertad inmensa, relumbrante, con la vista a una tierra de modernidad y oportunidades. Alice mira hacia la mar, apoyada desde una baranda, y fantasea despierta con las figuraciones exóticas de la América ignota:

Fantásticamente hace surgir del horizonte nebuloso el continente de los hombres rudos. Ve los paisajes de palmeras reflejarse en la serenidad de los ríos profundos; hombres cobrizos, atléticos, cazan fieras y hacen sangrar, cuando besan, los labios de sus mujeres. Casas inmensas. En estatua colosal, una mujer extiende el brazo, coronada, y señala el camino entre el océano agitado: Nueva York. Más abajo, capitanes negros, caudillos sanguinarios, revoluciones, riqueza, campos fértiles, la mies, el trabajo, el sol ardiente y pródigo... (Valdelomar, 2014, p. 206).

Para Barriga (2002), el modernismo, en tanto movimiento incubado hacia fines de 1850 y extendido hasta los estertores de la Primera Guerra Mundial, supone un nexo entre las sensibilidades estéticas de final y comienzo de siglo. Los derroteros artísticos fluctuaron, convivieron y se yuxtapusieron subsidiariamente entre el realismo, el simbolismo y el Romanticismo como en un crisol que serviría, además, de antecedente directo a las primeras vanguardias (p. 599). De ahí que, ante un mundo encarrilado en el vertiginoso desarrollo de los Estados liberales,

el maquinismo, la construcción de grandes monumentos y obras de envergadura apoteósica (construcción de monumentos emblemáticos, adopción de una estética arquitectónica ampulosa, remodelación de ciudades y puertos, procesos de electrificación, instalación de ferrocarriles y tranvías, etc.), el asombro se convierte en un estado de gracia permanente; por lo que se puede afirmar que

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-fe, exotismo-tradición, vida-muerte, orden-anarquía, simplificación-barroquismo, alegría-dolor, entre otros (Barriga, 2002, p. 600).

Este hecho se revela en la atmósfera sensualizante y recargada de estímulos, aromas, evocaciones, que nos remiten fuertemente a las reminiscencias de la poética modernista y que en la escena abordada sirve de plató para acunar la presencia de Alice en un nodo sentimental en ebullición: «América —piensa lady Alice—, el viaje largo sobre el mar, días y noches. Amores fugaces, coquetería, *flirt*...» (Valdelomar, 2014, p. 207); el asecho del conde Belloti, a quien Valdelomar configura como un caballero siniestro con «ojos ofídicos», viajero, conocedor de leyendas y practicante de ritos orientales; y, por supuesto, el encanto de Evans, quien hará gala de sus mejores recursos retóricos sobre América para complacer la curiosidad de Alice y cortejarla:

Lady Alice y Evans Villard fueron dos almas complementarias. A Evans atraían el exotismo y la gracia de Alice, ante quien, él aparecía cálido y vehemente; un apasionado sugestivo, un enamorado que no suplicaba, un solicitante que no admitía plazos: un transatlántico (Valdelomar, 2014, p. 207).

En la cuarta sección, Valdelomar construye el surgimiento de una pasión entre Villard y Alice en las gradas del Jockey Club; fecha el encuentro el 7 de agosto a las 5 p. m., y profundiza el *flirt* al punto de acompañarlo con el vesánico tropel de los caballos. Con ello se alcanza un clima que conjuga el entretenimiento de las urbes y el apasionamiento clásico de los amantes desaforados. Villard y Alice prometen verse al día siguiente: «—(Antes de separarse, mirándola en los ojos)... ¿Mañana? / —(Jugando con la sombrilla) Mañana... en las Acacias...» (Valdelomar, 2014, p. 207).

Ante lo acontecido, el conde Belloti, que no ha dejado de asecharlos desde el viaje en barco, escucha el lugar y la hora de la cita. Por lo que, en una quinta sección breve, se revela al lector que acaba invitando a cenar a Villard esa misma noche. El escritor acepta gustoso sin sospechar que todo es parte de un plan «maquiavélico-mefistofélico» para envenenarle y truncar su encuentro amoroso.

En las siguientes secciones radica la osadía del planteamiento de Valdelomar. Hasta ahora, si bien el relato materia de comentario ha seguido una voluntad fílmica, agenciándose de la elipsis y construyendo una atmósfera-escenario modernista plagada de texturas y estímulos visuales, con la sexta y la séptima secciones cambiamos totalmente espacio-tiempo y nos acodamos ante un espectáculo que busca desconcertar y, a la vez, ejercitar una crítica mordaz a la moral cristiana.

Por consiguiente, el lector es sacado del reino mortal y llevado hasta un paraíso e infierno recreados bajo los cánones

del catolicismo clásico, una existencia «más allá» de la muerte. Volvemos a la muerte de Villard como nodo crucial del relato y descubrimos a Dios y sus ángeles en medio de un diálogo que los críticos han señalado en repetidas oportunidades como mordaz e irónico. En dicha conversación supernatural se avisa de diversas «fugas» perpetradas por almas disconformes con la noción de eternidad ofrecida por esa versión aburrida del paraíso, una donde las mansiones angélicas «tenían una paz monótona, una bondad insensible», donde «todos eran buenos y aquello era intolerable [...] una especie de convento» (Valdelomar, 2014, p. 208). A decir del papa Inocencio X (de quien Valdelomar agrega con sorna «que por milagro de Dios estaba en el cielo»), a esa versión de vida después de la muerte le hacía falta «el desnudo pagano, la fiesta islámica, la fecundidad de Confucio y Osiris, la tiranía de los asirios» (p. 209). De modo que para compensar las «vacantes» y tras lamentar la carnalidad pertinaz de sus creaciones, Dios ordena resignado: «—Pues bien, para reemplazar a los que se han marchado, permite entrar hoy a todo el que venga; pero solo por hoy. Hay que llenar esas vacantes... / —Amén, Sabiduría...» (p. 209).

En paralelo, somos testigos de cómo en la séptima sección los demonios desde el infierno, «disfrazados con trajes modelos de Gavarny, de Poe, de San Juan Apocalíptico, de Lorraine y de Steinlein», ven perplejos a través de un visto especial, parecido a una placa de vidrio, cómo «uno de los suyos», otra alma que se supone debería ser propiedad del infierno, «el escritor Villard», se encamina al paraíso debido a la oferta hecha por dios: «Este saldrá. ¡Es nuestro!, salió a las 12. Tenía una cita en las Acacias. Este nos pertenecía. Era escritor. ¡Nos le han quitado!» (Valdelomar, 2014, p. 210).

Nótese que el infierno posee una estética gótica tenebrosa y que tanto demonios como almas impías conservan una estética

relacionada a personajes mortales de la literatura como Edgar Allan Poe. El guiño humorístico de vincular al artista, al dandi, al escritor, ya no solo como un incomprendido, sino esta vez como un pleno demonio es patente.

La problematización del héroe decadentista cobra forma en tales guiños y en lo que, ya en la octava sección, de vuelta al 8 de agosto al medio día, acontece con el recién llegado Villard. Para el protagonista es inaceptable el destino que le ha tocado sufrir por lo que, malhumorado, ansioso y apesadumbrado, tras cruzar la puerta del paraíso, decide perderse en un rincón oscuro de las nubes para meditar hasta que cae dormido y de pronto «algo muy extraño pasa en él. Olvida todo y se siente transportado a París. Va en su milord hacia las Acacias. El milord se detiene. Evans desciende» (Valdelomar, 2014, p. 210).

Lo que sigue es la secuencia de una posesión, o cuando menos algún tipo de operación espiritual que le permite a Evans inmiscuirse en el cuerpo consciente de su asesino, el conde Belloti, para acudir a la cita pactada con Alice el 8 de agosto a las 3:30 p. m. en las Acacias. Después de una serie de desavenencias iniciales en las que el conde manifiesta ante la mujer su intención de sustituir a Villard (quien tras bambalinas es la presencia sintiente en la carne del hablante), ocurre una veloz escena de flirteo que culmina en el tan anhelado beso y en la confirmación de que Evans jamás vendrá, pues «ha muerto» y, por tanto, queda abierta la declaración de un cortejo continuado entre los nuevos amantes con una nueva cita agendada para la mañana siguiente:

Las mejillas de Alice se encienden. El conde sonrío y palidece. Breve silencio. Entran juntos al salón rosado. Pasan al parque, se sientan bajo un cenador. Un aire de tierra mojada, bajo el sol, sensualiza el ambiente. Alice, extraña del todo a su acompañante, piensa en el beso de Evans. El primer beso, el más delicioso, el anhelado. En su imaginación, ve los labios de Evans, carnosos,



duros, elásticos: parecen una flor. Alice cierra los ojos pensando en el beso, largo, lento, intenso, cálido. Se va acercando la hora, sus labios tiemblan. Adalberto le sigue hablando. Ella pretende no hacer caso, pero las palabras del conde le van describiendo diabólicamente el beso, el beso de Evans. Adalberto insiste, cuenta los minutos, insinúa, mira, presiona una mano, oprime el talle. Falta un minuto... medio minuto... Alice se ahoga...

Él sella:

—Evans... Evans no vendrá...

Ella musita inconsciente:

—Evans...

¡Las cuatro! Ella ha besado a Evans. Sí. Lo ha sentido. Ha sentido que Evans estaba allí, que era él quien la besaba y, sin embargo, el que está a su lado es Adalberto Bellotti. Se levantan. Salen. El conde:

—Evans no vendrá. ¡Evans... ha muerto!... (Valdelomar, 2014, pp. 211-212).

En las secuencias finales, con el rompecabezas ya casi listo, el 8 de agosto a las 4:15 p. m. —durante la décima secuencia—, Evans despierta de un aparente sueño, pero con la certeza de que ha sido él quien besó a Alice y que mañana tendrá un nuevo encuentro con ella. Entretanto, el cielo se encuentra en pánico y los ángeles refuerzan la seguridad del lugar ante la amenaza de un intruso demoniaco en sus dominios.

Acto seguido, Evans cae en cuenta de que el demonio ha entrado dispuesto a tentar almas. El arcángel Gabriel entonces lo toma consigo y le reprende dulcemente previniéndole que el demonio busca «almas pensativas» para obrar perversamente en ellos, por lo que no debería quedarse solo y apartado aun en el paraíso. Para consolarlo le ofrece ser testigo de algún momento en específico de la Tierra, por lo que Evans pide corroborar lo acontecido en las Acacias el 8 de agosto a las 4 p. m. en París.

Después de comprobar en las enormes pantallas celestiales que aquello no fue un sueño, Evans duda y piensa si haría bien volviendo al mismo rincón oscuro, apartado de la vista de los moradores divinos, donde se produjera la posesión del cuerpo de Belloti. Sin embargo, Evans sabe que al hacerlo estaría revelándose ante Dios y sus leyes por lo que, luego de considerar todo lo acontecido hasta el momento (su envenenamiento, el hecho de que Alice lo ha olvidado, la oportunidad de complacer sus deseos amorios, etc.), opta por quebrantar el tabú y entregarse al demonio si acaso este puede cumplir su deseo.

Ya en la undécima secuencia, la cual sucede en paralelo con la anterior, nuevamente, Luzbel y su corte son los testigos ansiosos de la decisión de Evans. Han enviado un emisario infernal para pactar con él y este les ha trasferido sus condiciones, las cuales, al parecerle tan poca cosa a los demonios, son aceptadas sin titubear, permitiéndole al enamorado escritor la extensión carnal de su goce terrestre después de la muerte a cambio de su alma:

—¡Ya es nuestro! Ya vuelve el emisario.

En efecto está de vuelta. Entra gozoso y satisfecho. Se ha vencido una gran batalla.

—¿Qué tal?

Los demonios se agrupan.

—Bien. Consiente en escaparse del cielo y venirse aquí con una condición.

—¿Cuál? ¿Qué quiere?

—Que lo lleven siempre adonde indique.

—¿Quién?

—Adonde indique lady Alice.

—¡Acepto! —dice Luzbel, con la voz baja y honda del tercer acto de Mefistófeles (Valdelomar, 2014, p. 214).

Finalmente, como falsa conclusión de una cinta que seguirá infinitamente incluso si el lector deja de leerla, Valdelomar puntualiza el relato con las concurrecidas exequias fúnebres de su protagonista. Para el autor, el ritual mortuorio de un dandi que desafió las propias leyes celestiales, como en vida él lo hiciera con las convenciones y linderos humanos, es también un acto de presencia performativa, un último desenlace pautado por una concurrencia selecta de políticos, artistas, académicos y demás personajes ilustres que acompañan el sepelio en el mítico cementerio francés Pere Lachaise, locación obligada de la estética romántica gótica y decadente de entre siglos.

Visto lo anterior, bien podemos apuntar que el dandismo valdelomariano encuentra correlato propicio bajo el núcleo temático y los acontecimientos mostrados febrilmente en «El beso de Evans». De alguna forma, concibe la posibilidad de que la eternidad pacífica y remansa, desprovista de libido, emociones y sensualidad por siempre jamás, es una prisión de la que cualquiera en sus cabales pretendería escapar. Hay entonces una poética del goce a la que Valdelomar se niega a renunciar y funge de apologeta a través de la recreación vanguardista de lo que podría suponerse una especie de parábola.

La agitación herética y contra el imaginario popular de la cristiandad resuena en una provocación abierta que ha encontrado el camino estético a través de su literatura y en el periplo de Evans, el dandi, el escritor que se atrevió a deshonar a Dios al rechazar su promesa de salvación y que, por descontado, resolvió pactar con el demonio para tener la posibilidad de experimentar el goce de la carne y la voluptuosidad de los cuerpos con la mujer que ama, aun cuando solo fuera poseyendo a un tercero. El influjo del dandismo queda evidenciado en la pulsión del relato que parece decirnos que, frente a la concreción material del placer y el deseo, cualquier otra consideración es francamente intrascendente.

¿Cómo pretender entonces que sin los lineamientos prescritos por la pose y el «credo» del dandi, ejercitados vivamente por Valdelomar, se pueda comprender a cabalidad la intención trasgresora de este relato? ¿Para qué incidir en la división total del escritor iqueño que vio en su performatividad, en su vida cotidiana, una inspiración creadora y un *leit motiv*? Ya, el propio Valdelomar nos advierte al respecto de taxonomías y formalismos adecuados a las exigencias de un sistema cultural profundamente conservador y que buscaba «sanitarlo»:

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 (Valdelomar, 1979, p. 103).

Con ello evidentemente Valdelomar privilegia la formación vital y la experiencia acumulada en el oficio artístico como uno de los vehículos e «insumos» del talento; y agrega en torno al artista en el Perú lo siguiente:

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 (Valdelomar; 1979, p. 92; énfasis nuestro).

En ese sentido, Valdelomar el artista —en este caso, el escritor— es una fuerza de la naturaleza formada a partir de la necesidad que esta tiene de ser exaltada, entendida, descrita y aprehendida. La experiencia, el acto cotidiano de conducirse en la vida, las poses y los derroteros que el artista adopta para canalizar el ritmo escondido a la sombra, para echar luz sobre la belleza efímera y, por lo tanto, de urgente captación para el creador que busca eternizarla, todos estos elementos, sin excepción, son también parte integral de los procesos de creación y composición del arte.

La constante búsqueda ejercida desde la libertad que propicia el arte esta vez es el canal por el cual Valdelomar nos demuestra que los ideales del dandi cobran una relevancia inusitada e ineludible en el relato que tiene a Evans, el escritor, por protagonista. Esto no solo porque se declara abiertamente partidario de una escritura tributaria del amor y la muerte, bajo el ideal del decadentismo modernista, sino porque establece una línea de prioridades en las que coloca al goce sensual, a la fruición seductora y a la complacencia de la carne, esto es, la tentación, en la cúspide.

Al mismo tiempo, goza con generar un doble escándalo. El primero, suscitado ante la novedad formal de un relato ciertamente atípico para la época en la tradición narrativa peruana; una muestra de imágenes dislocadas que requieren de la participación activa del lector y que son mostradas velozmente por un narrador omnisciente que no duda en comentar de forma irónica, cuando no ácida, las contradicciones de la fe pacata acogida por la burguesía, y que, desde su dandismo militante, se veía compelido a golpear. Y el segundo, porque permite confirmar un carácter malditista, instintivo y de vanguardia que no solo se limita a la estructura del cuento, sino que impacta y reverbera en el fondo del mismo al proponer al escritor como el ente que se

encuentra por encima de consideraciones morales y que se debe a sí mismo, a su cuidado, pero también a renunciar a cualquier noción de porvenir tranquilo si es que este interfiere con la satisfacción de sus deseos, aun cuando estos lo lleven a una eventual condena. El escritor, el dandi, es un personaje capaz de vencer el abrazo de la muerte sin tener que renunciar a su esencia: saciar sus apetitos y aplacar su sed de disfrute mundano, incluso si aquello implica un lento proceso de deterioro físico, moral y espiritual. Y este último detalle es particularmente importante por cuanto casi todos los cuentos de Valdelomar abordan la muerte como un hito crucial de la experiencia humana, algo inevitable y que acaba por sellar nuestros destinos indefensos, integrando al individuo a la historia. De ahí que aquel detalle nuclear en la narración constituya también una declaración frontal de principios: el artista, su obra y sus placeres como símbolos de que hasta la muerte significa nada frente a su corporeidad genial y, por extensión, a su legado.

### 3. CONCLUSIONES

Con «El beso de Evans», escrito y publicado cuando Abraham Valdelomar superaba escasamente los 23 años, antes siquiera de su viaje por Europa y Estados Unidos, podemos arribar a una conclusión palpable y esta se concentra en torno a la afirmación de que la influencia y el ejercicio del dandismo, según lo visto hasta ahora, no atenta contra la composición literaria del autor y tampoco ocasiona menoscabo alguno sobre la valoración general de su obra. Es más, nos atrevemos a señalar que leer la obra de Valdelomar al calor de las influencias de su faceta dandi la enriquece y nos otorga nuevos lugares de enunciación y observación para acercarnos a esta.

Es posible entonces acceder al legado valdelomariano desde otras originales y beneficiosas interpretaciones solo mediante la

reconciliación, aceptación y estudio del Valdelomar íntegro, sin cortapisas: el hijo y el amante, el provocador y el dandi, el pulcro y el tierno, el bohemio y el «megalómano», el de maneras que desafían la heteronormatividad, el caudillo y el azuzador, el funcionario, el difusor cultural, el acicate de los burgueses conservadores, el provinciano, la celebridad latinoamericana, el escritor melancólico, el pionero del cuento moderno, y los muchos rostros que se condensan en su figura. Pues, de alguna manera, Evans es también el Valdelomar que, resuelto, se resiste al anquilosamiento y maniqueísmo con el aparente afán de continuar incomodando, incluso después de la muerte.

## REFERENCIAS

- Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Librería Yerba.
- Barriga, A. (2002). Abraham Valdelomar: sus ideas estéticas y el modernismo europeo. En Hopkins, E. (ed.), *Homenaje: Luis Jaime Cisneros. Tomo I* (pp. 599-624). Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bedoya, R. (2016). *El cine silente (1895-1934). Historia de los medios de comunicación en el Perú: siglo XX*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima. [https://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12724/10716/Bedoya\\_cine\\_silente\\_Peru.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12724/10716/Bedoya_cine_silente_Peru.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Bernabé, M. (2003). «Dandismo y rebeldía en el Perú: el caso de Abraham Valdelomar». *Iberoamericana*, 3(11), 41-63. <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/615/299>
- Díaz, C. (2020, 5 de octubre). *A que no conocías estos detalles de Abraham Valdelomar y su cuento «Los ojos de Judas»*. Canal IPe. <https://www.canalipe.tv/noticias/television/que-no-conocias-estos-detalles-de-abraham-valdelomar-y-su-cuento-los-ojos-de>

- Foucault, M. (2006). ¿Qué es la Ilustración? En *Sobre la Ilustración* (pp. 71-97). Tecnos.
- Garayar, C. (2014). Prólogo. En Valdelomar, A., *Cuentos reunidos* (pp. 11-19). Peisa.
- Mariátegui, J. C. (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Fundación Biblioteca Ayacucho. [https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/mariategui\\_7\\_ensayos.pdf](https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/mariategui_7_ensayos.pdf)
- Martínez-Acacio, M. E. (2015). *Relectura de la narrativa de Abraham Valdelomar en el proceso de formación de la literatura peruana* [Tesis de doctorado, Universidad de Alicante]. Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante. [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/87687/1/tesis\\_maria\\_elena\\_martinez\\_acacio\\_alonso.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/87687/1/tesis_maria_elena_martinez_acacio_alonso.pdf)
- Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia.
- Neyra, E. (2020). Ser es parecer o el dandismo de las formas: actitudes, autorrepresentación y performatividad en Abraham Valdelomar. *América sin Nombre*, (24), 69-78. [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/100908/1/ASN\\_24\\_2\\_06.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/100908/1/ASN_24_2_06.pdf)
- Sánchez, L. A. (1981). *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú. Tomo IV*. Editorial Juan Mejía Baca.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Valdelomar o la «Belle Époque»*. Impropesa.
- Valdelomar, A. (1918). *Belmonte, el trágico. Ensayo de una estética futura, a través de un arte nuevo*. Tipografía y Encuadernación de la Penitenciaría. <https://archive.org/details/belmonteeltragi00vald/mode/2up>
- \_\_\_\_\_ (1979). *Obras, textos y dibujos*. Pizarro.
- \_\_\_\_\_ (2014). *Cuentos reunidos*. Peisa.
- Zubizarreta, A. (1980). Prólogo. En Valdelomar, A., *Poesía y estética* (pp. 8-16). Editorial Universo.