**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**
**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

# Crónica literaria en el Perú: propuestas estético ideológicas de Enrique Carrillo, Ventura García Calderón, Abraham Valdelomar y César Vallejo

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Doctora en Literatura Peruana y Latinoamericana

**AUTOR**

Esther Teresa del Carmen ESPINOZA ESPINOZA

**ASESOR**

Dr. Antonio Raúl GONZÁLEZ MONTES

Lima, Perú

2021

Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

**Referencia bibliográfica**

---

Espinoza, E. (2021). *Crónica literaria en el Perú: propuestas estético ideológicas de Enrique Carrillo, Ventura García Calderón, Abraham Valdelomar y César Vallejo*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---

## Metadatos complementarios

| | |
|---|---|
| **Datos de autor** | |
| Nombres y apellidos | Esther Teresa del Carmen Espinoza Espinoza |
| Tipo de documento de identidad | DNI |
| Número de documento de identidad | 07847983 |
| URL de ORCID | **https://orcid.org/0000-0002-1821-3704** |
| **Datos de asesor** | |
| Nombres y apellidos | Antonio Raúl González Montes |
| Tipo de documento de identidad | DNI |
| Número de documento de identidad | 07841155 |
| URL de ORCID | **https://orcid.org/0000-0002-0794-9089** |
| **Datos del jurado** | |
| **Presidente del jurado** | |
| Nombres y apellidos | Arquímedes Américo Mudarra Montoya |
| Tipo de documento | DNI |
| Número de documento de identidad | 07938890 |
| **Miembro del jurado 1** | |
| Nombres y apellidos | Martha Barriga Tello |
| Tipo de documento | DNI |
| Número de documento de identidad | 08239684 |
| **Miembro del jurado 2** | |
| Nombres y apellidos | Marco Gerardo Martos Carrera |
| Tipo de documento | DNI |
| Número de documento de identidad | 08783569 |
| **Miembro del jurado 3** | |
| Nombres y apellidos | Rubén Dorian Espezúa Salmón |
| Tipo de documento | DNI |

| | |
|---|---|
| Número de documento de identidad | 10037585 |
| **Datos de investigación** | |
| Línea de investigación | E.2.6.7 Redacción y comprensión lectora en lenguas modernas y lenguas clásicas |
| Grupo de investigación | Grupo de estudios sobre ética y literatura |
| Agencia de financiamiento | Perú. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Vicerrectorado de Investigación y Posgrado.<br>Programa de Proyecto de Tesis de Posgrado para docentes de la UNMSM. |
| Ubicación geográfica de la investigación | Universidad Nacional Mayor de San Marcos y sus coordenadas geográficas. Ejemplo:<br>Universidad Nacional Mayor de San Marcos<br>Latitud: -12.058333°<br>Longitud: -77.083333° |
| Año o rango de años en que se realizó la investigación | 2019 - 2021 |
| URL de disciplinas OCDE | Estudios de literatura general<br>https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03 |

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

**UNIDAD DE POSGRADO**
**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE**
**GRADO ACADÉMICO DE DOCTOR**

Siendo los veintiséis días del mes de noviembre del dos mil veintiuno, a las 11.00 horas, vía virtual, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Arquímedes Américo Mudarra Montoya (Presidente), Dr. Antonio González Montes (Asesor), Dr. Marco Martos Carrera (Informante), Dra. Martha Barriga Tello (Informante) y Dr. Rubén Dorian Espezúa Salmon (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **Crónica literaria en el Perú: propuestas estético ideológicas de Enrique Carrillo, Ventura García Calderón, Abraham Valdelomar y César Vallejo**, presentada por la señorita **Esther Teresa del Carmen Espinoza Espinoza,** magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana, para optar el Grado de **Doctora en Literatura Peruana y Latinoamericana**.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

**Excelente (20)**

---

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Doctora en **Literatura Peruana y Latinoamericana** a la magíster **Esther Teresa del Carmen Espinoza Espinoza**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 13.00 horas.

Dr. Arquímedes Américo Mudarra Montoya
**Presidente**
Profesor Principal D.E.

Dr. Antonio González Montes
**Asesor**
Profesor Principal T.C.

Dr. Marco Martos Carrera
**Informante**
Profesor Principal T.C.

Dra. Martha Barriga Tello
**Informante**
Profesora Emérita

Dr. Rubén Dorian Espezúa Salmon
**Miembro**
Profesor Principal D.E.

# ÍNDICE


**Pág.**

**RESUMEN**……. 5
**INTRODUCCIÓN**……. 6

**CAPÍTULO I: PROBLEMAS DE LA CRONICA LITERARIA, LA CRÍTICA Y LA ESTÉTICA DEL GÉNERO 22**

1.1 Antecedentes de la crónica modernista……. 22
1.2 Orígenes ……. 26
1.3 Intentos de clasificación…… 30
1.4 La estética de la crónica…… 33
1.4.1 La enunciación en la crónica……. 42
1.4.2 Tipos textuales……... 51|
1.4.3 Figuras de la imaginación y crónica literaria……. 58
1.5 La crónica modernista en el discurso crítico……. 64
1.5.1 Cronologías del modernismo, redes y cronistas…… 67
1.5.1.1 El caso de González Prada…… 68
1.5.1.2 Joaquim María Machado de Assis, cronista brasileño… 72
1.5.1.3 Manuel Gutiérrez Nájera, la negación de la crónica……. 77
1.6 La crónica modernista en la crítica peruana……. 79
1.7 La jerarquización de los géneros……. 90
1.8 La prosa artística en la modernidad……... 93
1.9 La prensa francesa y la prensa peruana……. 96

**CAPÍTULO II: LA CRÓNICA PERIODÍSTICO LITERARIA 100**

2.1 Tópicos y procedimientos en la crónica literaria peruana……. 100
2.2 La crónica colonizadora en la ciudad……..……. 105
2.3 La prosa periodística……. 107
2.3.1 Carácter literario de la crónica……. 109
2.4 La tradición cronística antes del periódico……..... 112
2.5 La crónica en el periódico……..... 113
2.5.1 La crónica periodística de carácter literario……. 114
2.5.2 La crónica periodístico literaria……..... 114
2.6 Figuras estéticas desarrolladas por la crónica……... 121
2.6.1 La ciudad colonial……. 124
2.6.2 La imagen del "país interno" .....……... 132
2.6.3 Las costumbres y el "archivo universal" ……. 138
2.6.4 La mujer, el factor incómodo……..... 142

2.6.6 El artista y la crisis del lenguaje…… 147
2.6.7 El indígena, el otro factor incómodo……. 148
2.6.8 La ciudad moderna, la ciudad problema…… 151

**CAPÍTULO III: LA CRÓNICA DE ENRIQUE CARRILLO Y DE VENTURA GARCÍA CALDERÓN 154**

3.1 Enrique Carrillo "Cabotín": "Viendo pasar las cosas" en la ciudad moderna 154
3.1.1 La poética del cronista……. 157
3.1.2 Lima: el espacio cotidiano del lucimiento de la mujer……. 159
3.1.3 La decadencia del balneario……. 162
3.1.4 Declinación de la crónica modernista……..... 164
3.2 Ventura García Calderón……..... 166
3.2.1 Lecturas cruzadas de la literatura peruana……... 167
3.2.2 Ventura García Calderón y César Vallejo, peruanos en París…. 174
3.2.3 "Elegía" o la nostalgia de la tierra…..……. 179
3.2.4 La estética de la frivolidad……... 186

**CAPÍTULO IV: LA CRÓNICA DE ABRAHAM VALDELOMAR Y DE CÉSAR VALLEJO 192**

4.1 El modernismo y la crónica……. 192
4.2 Abraham Valdelomar…… 195
4.2.1 El mundo en el periódico……..... 199
4.2.2 El humor en la crónica: mecanismo de ficción…… 208
4.2.3 El dandismo de un escritor peruano……. 212
4.3 César Vallejo……. 214
4.3.1 Desde Europa 1923-1926……. 215
4.3.2 Desde Europa 1926-1938……. 218
4.3.3 Vínculos con la tradición ensayística……... 223
4.3.4 La temporalidad: el futuro……..... 225
4.3.5 La solemnidad y el patetismo de la crónica...……... 226
4.3.6 Preocupaciones continentales……... 229

**CONCLUSIONES**……..... 232
**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**……. 236
**ANEXOS**……. 246
Celebración por la asunción al trono, Joseph Contreras……. 247
Selección de crónicas……. 254
Crónicas de Enrique Carrillo……. 255
Crónicas de Ventura García Calderón…… 282
Crónicas de Abraham Valdelomar…… 293
Crónicas de César Vallejo……. 304
2.6.5 El mundo en guerra……... 145

# ÍNDICE DE FIGURAS


| | | Pág. |
|---|---|---|
| Figura 1 | El concepto de literatura a principios del siglo XX……. | 90 |
| Figura 2 | Proclama de la Asunción al Trono del Rey y Cabalgata de Nobles. Diario de Joseph de Contreras 1700-1711…… | 131 |

## Resumen

La crónica alcanza su estatus artístico durante el modernismo latinoamericano, sin embargo, el estudio de la crónica literaria moderna en el Perú ha tenido escasa atención a pesar de que fue práctica común entre los escritores modernistas de finales del siglo XIX e inicios del XX. Esta tesis presenta un nuevo contexto desde el cual enfocar el surgimiento del género en nuestro país, se trata del proceso de la prosa periodística en el Perú. Sostenemos que el largo proceso de la crónica sufre un impulso cuando se integra a la prosa periodística en el siglo XVIII, es entonces que aporta su carácter literario, aunque no artístico. Esto cambiará a finales del siglo XIX con la crónica literaria moderna, plenamente artística, pero en busca de reconocimiento. Los autores que vamos a estudiar son cuatro modelos de cronistas de las primeras décadas del siglo XX en el Perú: Enrique Carrillo, con una prosa estetizante, todavía costumbrista, es el primero que construye una imagen moderna de Lima; Ventura García Calderón se instala en un espacio cosmopolita, pero desde una identidad peruana y americana; Abraham Valdelomar, coloca a la crónica en el centro de su gran proyecto artístico y César Vallejo acerca la crónica a la gran tradición ensayística latinoamericana.



## Resume

The chronicle reaches its artistic status during Latin American modernism, however the study of the modern literary chronicle in Peru has received little attention despite the fact that it was common practice among modernist writers of the late nineteenth and early twentieth centuries. This thesis presents a new context of the emergence of this gender in our country, it is about the process of journalistic prose in Peru. We argue that the long process of the chronicle undergoes an impulse when it is integrated into journalistic prose in the 18th century, it is then that it contributes its literary, although not artistic, character. This will change at the end of the 19th century with the modern literary chronicle, fully artistic but in search of recognition. The authors that we are going to study are the four models of chroniclers of the first decades of the 20th century in Peru: Enrique Carrillo, with aesthetic prose, still traditional, is the first to build a modern image of Lima; Ventura García Calderón, settles in a cosmopolitan space but from a Peruvian and American identity; Abraham Valdelomar, places the chronicle at the center of his great artistic project and César Vallejo, who brings the chronicle closer to the great Latin American essay tradition.

# INTRODUCCIÓN

La crónica en el Perú se inicia con los primeros escritos de los conquistadores, halla una cumbre en el Inca Garcilaso, se establece en el periódico con cronistas urbanos y se decanta a través de la incorporación de otras tradiciones en la época del modernismo. A partir de allí se reorienta y fortalece. El cronista colonial comparte con los modernos una voluntad artística en la plasmación de su obra, pues esta se sustentaba en la retórica clásica renacentista. La crónica moderna es una amalgama de lenguajes y tradiciones y se constituye como tal desde el siglo XIX, en una época de reconstitución de los géneros del discurso, específicamente de los géneros en prosa. A lo largo de su historia se reinventó varias veces y, particularmente en la primera mitad del siglo XX en nuestro medio, tuvo exponentes tan notables como Enrique Carrillo, Ventura García Calderón, Abraham Valdelomar y César Vallejo.

Si miramos en perspectiva es el género que registra la influencia de los distintos procesos históricos, culturales y sociales, desde el establecimiento de la cultura escrita en castellano en el Perú. Su preeminencia ha sido variable en distintas épocas, ha servido para fines públicos o particulares, se ha escrito por encargo o por personales motivaciones, profesionales, artísticas, políticas. El periódico fue su mejor transmisor cuando las necesidades del género excedían los objetivos chatos de la oficialidad y las nuevas ideas de libertad buscaban expresión. La crónica moderna es un producto del periódico, pero su historia se inicia en la prosa periodística, en épocas en que el discurso en prosa no estaba asociado con lo artístico y cuando el género no se había definido como tal.

Un primer problema que abordaremos consiste en la escasa vinculación entre la obra literaria de los autores estudiados y su producción cronística. Incluso cuando la crítica peruana estudia la crónica de autores que escriben otros géneros como poesía, teatro o novela, la crónica queda a la zaga, sometida a juicios vinculados al trabajo profesional, al gusto del público o a ser solo un ensayo de contenidos que alcanzaban lo artístico una vez que se "elevaban" a los géneros canónicos. Es por ello que abordaremos

los aspectos estéticos de la crónica, sus procedimientos compositivos y tipos textuales, a partir de entenderla en el contexto de los géneros de la prosa que, desde el siglo XIX, pugnaron por su reconocimiento como arte.

Un segundo problema, derivado de la falta de reconocimiento de la crónica literaria peruana como género artístico, se observa en la visión historiográfica hegemónica que encuadra la producción de la crónica modernista como una desviación de las crónicas europeas, principalmente inglesas y francesas del siglo XIX y que finalmente encaminaron la crónica hispanoamericana clásica de José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Enrique Gómez Carrillo y el propio Rubén Darío. Al respecto es importante revisar el concepto de *influencia* en la literatura de la época modernista, tal como lo planteó Gutiérrez Girardot, porque el modernismo propuso situarse creativamente frente a un espacio discursivo cosmopolita, de intercambios y nuevas relaciones. Por ello consideramos que se debe ampliar el espectro de la crónica hacia un tiempo literario amplio, en el que la tradición local de la prosa periodística, desde el siglo XVIII, se incorpore como afluente de la crónica literaria, de manera de desechar la idea de que fue un fenómeno de imitación.

En la actualidad la crónica ha desbordado las páginas periodísticas y se sostiene con independencia en páginas web, revistas electrónicas o blogs de autores diversos; ha demostrado una fortaleza basada en su renovado contacto con la calle, con el lenguaje popular de la ciudad, con sus personajes e historias. La crónica fue objeto, en el 2015, del premio Nobel de Literatura otorgado a Svetlana Alexievich, conocida como la cronista de Chernobil y desató la polémica cuando ya en Latinoamérica la producción crítica sobre este género llenaba volúmenes extensos. El ejercicio crítico se ha visto retado por la crónica en lo referente a su rebeldía genérica, a su pretensión literaria y a su versatilidad, pero también a su capacidad de situarse entre dos formas de representar el mundo al deslizarse entre la ficción y la referencialidad. En la actualidad su producción, difusión y lectura se ha impuesto sobre otros géneros y ha habido que aceptar que hasta novelistas consagrados o poetas dejaron más producción cronística que la escrita en los géneros que los hicieron famosos.

La crónica toma fuerza en el siglo XIX porque la búsqueda por redefinir las nuevas repúblicas se había enraizado en la escritura. Diversos géneros en prosa como la novela o el ensayo daban cabida a los nuevos relatos sobre la nación, pero el periódico fue, desde sus inicios en nuestras fronteras, la forma más permeable a la formulación

pública de expectativas y aspiraciones por inscribir al Perú en un escenario universal con una identidad. Las formas cronísticas, previas a la propiamente literaria, van acompañar ese proceso. La crónica literaria hispanoamericana proyectará dicho proceso hacia el universo del arte y la literatura, concebidos como espacios abiertos en un mundo cosmopolita.

Este estudio está dedicado a la crónica literaria en el Perú y en particular a la obra cronística de autores que contribuyeron con su innovación a consolidar el género, experimentaron las transformaciones de la prosa periodística y asistieron a los cambios tecnológicos de las comunicaciones al percibir cómo su propio proceso creativo se vio alterado por esta dinámica. A pesar de la condición asalariada de sus cultores, el objetivo estético se manifestó en el uso de una lengua literaria, emancipada de fórmulas anquilosadas, y en adscribir su prosa periodística a las tendencias que el gran arte verbal estaba desarrollando contemporáneamente. El cronista es el ejemplo más vivo del artista, creador, escritor que se abre camino entre el mundo moderno de la producción en masa y su propia subjetividad. Nos interesa la poética a partir de la estrategia cronística y a partir de cómo dialoga con otros géneros. Nos interesa la historia interna de la crónica literaria, qué géneros y lenguajes la presiden, pero disentimos de la idea de la importación mecánica de modelos. Estudiamos el proceso de la prosa periodística porque proponemos inscribir la crónica modernista peruana en ese contexto y no restringir su aparición a la corriente latinoamericana de los grandes clásicos y a la influencia de la prensa europea.

Creemos que la crónica es literaria porque su construcción es estética, aunque es evidente que propició en sus cultores el ejercicio profesional de la escritura, con fechas de entrega y salarios no siempre justos ni puntuales, con imposiciones acaso de tema u orientación. En un grado mayor de referencialidad, sobre la base de un lenguaje sin ambiciones estéticas, la crónica pierde condición artística y se somete a un discurso cuyo fin es la noticia. No obstante, la lectura siempre será el último juicio. Cuando los libros de crónicas, reunidas a posteriori, seleccionadas por los propios autores o editores, se editan para abastecer un mercado de lectores expectante, estamos ante su consagración. Aun así, el escenario natural de la crónica era el periódico, magazine de moda o revista cultural, y los cronistas eran solicitados en todas las redacciones.

La fugacidad de la crónica es otro aspecto importante de su práctica, su objeto son los hechos del día o del pasado reciente, la percepción del tiempo de la modernidad es evidente, pero la permanencia de la columna lleva al cronista a crear estrategias

compositivas y estilísticas vinculadas con toda su obra escrita. El cronista moderno busca "lo eterno de lo transitorio", si usamos la frase de Baudelaire, y en cierta forma se mantendrá con su arte en segunda fila. Pero ese lugar lo ocupará hasta que el modernismo lo reubique e, independientemente de la crítica, se consagre por obra y gracia de sus lectores. Después de todo será la prosa la que se erija durante el siglo XIX como el gran fenómeno literario.

Los estudios pioneros más importantes sobre la crónica modernista latinoamericana pertenecen a los ya clásicos Aníbal Gonzáles, *La crónica Modernista Hispanoamericana* (1983); Julio Ramos, *Desencuentro de la Modernidad en América Latina* (1989); Susana Rotker, *Fundación de una escritura, las crónicas de José Martí* (1992) y *La invención de la crónica* (2005); a los que se agregan los estudios acuciosos de Silvia Molloy en relación a la estética modernista, así como Klaus Meyer Minemann, Iván Schulman y Linda Egan. Aunque la figura de González Prada es recolocada en la primera generación modernista, salvo Chocano, no figuran autores peruanos en los panoramas latinoamericanos del modernismo, menos aún su obra cronística y esto último sucede en gran medida con los estudios peruanos sobre la época.

La investigadora argentina, Mónica Bernabé, en su libro *Vidas de Artista Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (1911-1922)*, estudia la importancia de la crónica y de la prosa artística en dichos autores. Sus estudios sobre el género son iluminadores. Mariano Siskind en su libro *Deseos cosmopolitas, Modernidad global y literatura mundial en América Latina* (2016), hace referencia a la obra de los hermanos García Calderón y plantea el concepto de "deseo de mundo" como fórmula opuesta al prejuicio persistente que la crítica obró sobre los escritores que de alguna forma se acercaron a un concepto ampliado de nacionalidad o de asimilación identitaria de valores universales. Prácticamente todo el modernismo peruano cayó bajo sospecha de extranjerizante, antinacionalista o de ser una literatura de "exiliados". Se negó sistemáticamente su condición moderna y modernizadora de la literatura peruana, se juzgó tardío y débil en nuestro medio, se negó incluso su importancia en las primeras décadas del siglo XX.

Los años 70 del siglo XX fueron significativos para la crónica, rezagada siempre frente a la poesía en el estudio del modernismo. La relectura de este movimiento arribó a conclusiones decisivas. La primera, que es la crónica y no la poesía la que habría mostrado precozmente las características que el movimiento exhibió como novedad: la

problemática del artista en la modernidad, la ciudad y sus nuevos rituales, el consumo de los nuevos productos culturales, la experimentación con los géneros, las ambiciones artísticas de la prosa, la construcción de una visión mundializada de la cultura en el discurso literario aunque desde la marginalidad de América Latina, los cambios operados en la realidad lingüística de países en transición.

En definitiva, se muestra como un género propiamente latinoamericano. Efectivamente, aunque la influencia francesa fuera determinante, fueron los cronistas latinoamericanos los que articularon los nuevos géneros con la tradición discursiva de la prosa periodística local, puesta de manifiesto desde el siglo XVIII, y formularon un lenguaje que podía transmutar los saberes, disciplinas y las prácticas sociales que buscaban una reinvención por efecto de la modernidad.

La variante peruana de la crónica modernista tuvo autores modelo que materializaron el ejercicio de la práctica cronística, principalmente aquella que podemos adscribir a la denominada crónica literaria. En este sentido la crónica modernista es la que mejor representa el ideal literario que animó la obra de muchos de los autores que transitaron por ese periodo de nuestra literatura, época que forjó una escritura que sería uno de los fundamentos de todo el desarrollo posterior de nuestra cultura letrada moderna. Fue un fenómeno explosivo, de muchos y variados autores y autoras, de muchas y variadas formas de crónica, el género se enlazó convenientemente con lenguajes de nuestra tradición y experimentó con las nuevas formas hasta que figuró en todos los diarios y revistas de principios de siglo XX o alcanzó el libro.

Las cronologías de la crónica en Latinoamérica se inician con Machado de Assís, José Martí, Gutiérrez Nájera y en un segundo momento con Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Julián del Casal, entre otros. La importancia del factor cronológico reside en que nos permite comparar los momentos de la escritura modernista, no solo con respecto a los países latinoamericanos sino a los europeos o norteamericanos. De esta forma se podrá tener en consideración el debate que se está produciendo en torno al modernismo como concepto amplio, que concierne espacios geográficos transatlánticos, y que revela sus diferentes versiones, pero también su amplitud en el tiempo. Las condiciones de escritura de estos clásicos del modernismo permiten establecer y observar las propuestas sobre el género, la problemática del artista y el mercado, y las particularidades del ego o hablante básico. Formularon un discurso cosmopolita, inscrito en los diálogos e intercambios transatlánticos, abierto a las literaturas del mundo. Las variantes locales casi no se

perciben como tales porque prácticamente fue un coro de voces emitidas desde diferentes puntos del globo, muy frecuentemente lejos de los países de origen de sus cultores. Pero hay omisiones importantes. Son las voces de los cronistas brasileños y las de los peruanos, que no figuran en los estudios del modernismo hispanoamericano o latinoamericano y que peor aún, en nuestro caso, para la crítica local, parecen no haber tenido mayor relevancia en el escenario de literatura peruana. Luis Alberto Sánchez, que es uno de los críticos que más estudia las crónicas de la época, las considera en un segundo orden, de agradable lectura, pero secundarias e incluso, en el caso de las crónicas vinculadas al dandismo y cosmopolitismo de Valdelomar, dignas de olvido (Sánchez 2009).

Si esto sucede con la crónica de los escritores más celebrados por la crítica, la situación es aún peor si abordamos el caso de las escritoras mujeres que incursionaron en las redacciones periodísticas, gestaron las veladas literarias, fundaron y dirigieron diarios y revistas, formaron e integraron redes de escritoras. La generación de escritoras intelectuales del siglo XIX abrió caminos en la crónica y propuso no solo temas y lenguajes nuevos sino también la imagen moderna de la escritora comprometida con su sociedad y con la formulación de nuevas imágenes del país. Clorinda Mato, que al decir de Thomas Ward (2001) evoluciona del romanticismo hacia el modernismo, realiza lo que se podría llamar el programa modernista a cabalidad, no solo consigue que su obra se traduzca a varios idiomas, sino que sus viajes y desplazamientos la afianzan como figura literaria y, por si fuera poco, a partir de la dirección de *Búcaro Americano* en Buenos Aires, crea una red de escritoras trasatlántica. Esto nos lleva a considerar el estudio del modernismo en nuestra literatura peruana desde una problemática de exclusión. Diálogos, interacciones, discursos que se produjeron sin que la crítica haya tomado en cuenta sus aportes, los haya infravalorado o excluido.

La crónica es, además, uno de los géneros que muestra con más evidencia una tendencia de la modernidad, el acercamiento de los lenguajes de la alta cultura y de la llamada baja cultura, o dicho de otro modo, el encuentro de oralidad y escritura; a lo que debemos agregar la fusión de la historia y la ficción, la reflexión metalingüística y metaficcional, la incorporación de lo mítico (Beltrán 2008).

Pensamos que el estudio de los cuatro escritores escogidos abarca una práctica inmersa plenamente en el modernismo hasta su prolongación hacia la época de entreguerras, y cubre por ello el espectro del desarrollo de la crónica peruana a lo largo de casi cuatro décadas del siglo XX. La producción cronística peruana, desde Enrique

Carrillo (Cabotín), Ventura García Calderón, Abraham Valdelomar hasta César Vallejo, permitirá observar la práctica de este tipo textual en relación a las poéticas mundiales, pero también en función de los procesos internos y las nuevas formas artísticas. La categoría modernismo hispanoamericano, con sus límites fijados entre 1880 y 1920, la seguiremos usando pero, como veremos en el caso de Vallejo, nos será útil asomarnos a las consideraciones sobre el término modernismo desde el punto de vista de la escuela norteamericana y europea que considera la extensión de ese movimiento desde la época de Baudelaire hasta mediados del siglo XX.

El contexto modernizador incide particularmente en la crónica por la inscripción de este género en el periódico. La crónica es anterior a la aparición del periódico en nuestras tierras, durante la colonia tiene la misión, entre otras, de ennoblecer las ciudades y apuntalar el dominio de la corona; en la modernidad manifiesta los conflictos de cada metrópoli durante su propio proceso modernizador y se entronca con las aspiraciones artísticas de cada autor individual. La incorporación a las urbes, mediante migraciones ordenadas, de sectores medios, aumentó las demandas simbólicas de las crecientes ciudades; los proyectos políticos entraron en relación contradictoria con los intelectuales y artistas que de alguna manera pretendían orientar el desarrollo y constitución de la vida ciudadana en las sociedades periféricas de América Latina. Los autores, encontraron la fórmula para expresar sus ideas sin renunciar a su vocación artística por lo cual la crónica adquirió un carácter complejo, de límite o frontera y también de crisis. Ese nacimiento aparentemente espurio, entre redacciones periodísticas, pero practicado por verdaderos artistas de la escritura, llevó al género a acomodarse en un lugar intermedio. Ahora bien, la crónica es una de las vías que utilizan los modernistas para configurar un nuevo estatus para la prosa. Hasta finales del siglo XIX, la prosa de carácter literario, usando la categoría de Bajtín, (la lengua ennoblecida, influida por la lengua literaria, refinada, ilustrada), tenía fines informativos y de entretenimiento. Los modernistas son los primeros que elevan a los géneros de la prosa como el cuento, la novela corta y la crónica, a rango literario (Ramos, 1989).

Como monumento artístico entendemos la crónica como género literario, moderno y con marcas propiamente latinoamericanas (Susana Rotker, 1992). Como lenguaje la crónica literaria del modernismo propone una estética basada en una amalgama de lenguajes diversos, evidentes en la mezcla de la estética del humor y lo serio o refinado. Tópicos o figuras estéticas como la problemática del artista o la conducta

urbana en la ciudad moderna son de reciente tradición, pero cargan una semántica que se introduce a la crónica, aunque provengan de la poesía o la novela. Lo mismo sucede con ciertas figuras humanas que se yerguen en la crónica como modelos estéticos, imbuidos de valores modernos. Es un género frontera entre dos tradiciones lingüísticas, la literaria y la periodística, pero unificadas por la prosa.

La crónica modernista peruana tuvo como en toda Latinoamérica su momento de apogeo cuando los periódicos constituyeron instituciones dedicadas a la transmisión de la información social, política, económica y cultural para las comunidades urbanas que comenzaron a organizarse a fines del siglo XIX en las nuevas ciudades de las repúblicas en proceso de transición y consolidación. Las ciudades necesitaban de registros diarios que mantuvieran la cohesión social y permitieran la construcción simbólica del relato de la nación, la representación a escala de la ciudad y del mundo. Para esta tarea reclutaron a un contingente de escritores literarios que tuvieron que adaptarse a las exigencias de la nueva profesión en el periódico.

La prensa desde el siglo XVIII en el Perú había abrazado ideales lingüísticos, como los de recuperar en el discurso la sencillez para llegar al público y expresar la verdad (Macera, 1977). Esa verdad del periódico pasaba por hacer público el conocimiento sobre las riquezas del país, de manera que se inscribió en el discurso de la abundancia como señala Ortega (2010):

> Los repertorios americanos del siglo XVIII, con su fe en la nomenclatura de lo propio; y ya en torno a los debates por la "independencia intelectual", en el siglo XIX, la visión del campo y de la agricultura que va de Andrés Bello a José Martí, como agencia propiamente americana frente a la urbe europeizada, las promesas de la civilización que animan a Domingo Faustino Sarmiento, cuyo eje es la ciudad modernizadora; la versión de una América como "granero de Occidente" que se difunde en el abundar novomundista del modernismo finisecular, entre otras muchas instancias de la representación de América como espacio fecundo y del hombre americano como sujeto de la mezcla y la suma, actualizan, una y otra vez, este discurso paradigmático de la abundancia (p. 37).

El impulso inicial de nuestros letrados en el periódico fue reunir información del "país interno" y relanzarla al Orbe, para figurar en la Historia Universal, vitrina escrita del mundo. La Ilustración colocó en el centro del avance de la humanidad al conocimiento, el periódico es probablemente el más importante aliado para la gestación de un lenguaje y una dinámica moderna en perspectiva de la difusión de ese conocimiento. Desde sus inicios, a finales del siglo XVIII, las tendencias modernizantes del *Mercurio Peruano* se definen por su invitación a los funcionarios a develar la información escondida en las oficinas administrativas de virreinato, se desconocía hasta entonces las

riquezas, recursos, monumentos y proyectos del país. Solo ese pedido bastaba para hacer sospechar, a las autoridades, de las intenciones de los ilustrados, no era necesario siquiera mencionar el ideal independentista, democratizar la información era ya revolucionario.

La prensa escrita o mejor dicho la prosa periodística tuvo siempre un marcado vínculo con la escritura literaria e hizo posible la profesionalización de la labor del escritor y la distinción entre los campos de los diferentes discursos. Para los escritores mantener su trabajo artístico en paralelo al debate y al ojo público del periódico fue un reto, pero en el caso de las escritoras lo público condicionó y condenó su labor y a pesar del conservadurismo pudieron fundar revistas y círculos literarios. Ellas, a diferencia de los modernizadores (ingenieros, urbanistas, comerciantes) que pugnaban por ofrecer una imagen de abundancia del Perú, se instalaron en el "discurso de la carencia" a partir del tema del indígena (pos Guerra del Pacífico) y de la educación de la mujer. La educación fue un tema recurrente para estas escritoras, entendían claramente que la escritura era acción y ejercieron su oficio con franco compromiso social. En su mayoría eligieron la prosa novelesca o la crónica y, como sabemos, sufrieron persecución y difamación.

La crónica, sin embargo, no fue un género únicamente practicado por los que tenían el oficio de escritor, un ejemplo de ello fue el alcalde de Lima, Federico Elguera quien, reunía en una sola persona la cultura letrada, el actor político y el ejecutor urbanístico a principios del siglo XX. Solo publicó crónicas, sin escribir ningún otro género clásico como poesía o teatro. En sus crónicas de "El Barón de Keef" podemos percibir el proyecto modernizador de la ciudad, su intención de dejar atrás el pasado ignominioso de la guerra que había dejado huellas de ocupación en el centro mismo de la capital. Como en el caso de todos los otros cronistas, Elguera construyó en el discurso una ciudad o el deseo de una ciudad cosmopolita, moderna, europea y centralista, y en sus sucesivas gestiones municipales (1901-1908) Lima cambió de faz.

La importancia de París como espacio simbólico de la modernidad, capital universal del arte, fue de tal magnitud para la crónica que gran parte de insumos, tópicos, escenarios, escenas, modas, prototipos humanos o sencillamente anécdotas venían de París y podían ser objeto de una crónica. Por ello la conflagración bélica, la Gran Guerra, fue un cataclismo en la tradición cronística, pero no fue el final del género. Si algo tiene de particular el modernismo es que abre espacios geográficos, derriba barreras lingüísticas y culturales y se adapta rápidamente a cambios. La crónica con su estructura breve y su volatilidad en el tiempo, solo espera adherirse a otra novedad. La vertiente

martiana de la crónica, con su permanente reflexión sobre las instituciones que nacían a la luz de las sociedades modernas, la reflexión crítica de las mujeres intelectuales de la década del 70 en el Perú del siglo XIX, la curiosidad por otros territorios y otras costumbres, los conflictos del artista moderno, las costumbres locales, etc., constituyeron un repertorio que se erigió sobre un lenguaje irónico y reflexivo al mismo tiempo, que mantuvo a raya su carácter informativo y que continuó registrando los cambios durante el siglo XX. La voluntad de afirmar un lenguaje artístico en un medio como el periodístico y con ello permanecer bajo la identidad de escritores literarios, hizo que la crónica se fortaleciera luego de la Gran Guerra. Pero París siguió siendo construida en el discurso, defendida durante la guerra, no de las bombas sino de los ataques corrosivos a sus valores, su carácter frívolo o a su libertad.

El discurso sobre la universalidad de París fue enriquecido por latinoamericanos porque era necesario legitimar la búsqueda de modelos, desplazamientos y proyectos que atravesaban las barreras nacionales. Las visiones de París forman un corpus cronístico específico y van desde la idealización más franca, como la de Darío en su primer viaje, seguida de la decepción por la indiferencia, hasta la imposibilidad de unirse a la fiesta de la ciudad más alegre de la tierra cuando se viene de un país triste, como escribe Ventura García Calderón; o el París extraterritorial de Vallejo, donde se puede experimentar la ciudadanía universal. La importancia de París para el escritor latinoamericano reside en que es una medida de su universalidad, de su inmersión en los círculos intelectuales de poder o de su rebeldía y marginalidad, e incluso de su pertenencia a una vanguardia.

Otro ingrediente importante de la crónica peruana fue la traducción del espíritu de la modernización, que deja de lado el spleen y celebra la eficiencia de los nuevos modelos. La importación de símbolos modernizadores, como fueron la moda, los deportes, las formas modernas del disfrute como el cinematógrafo, la velocidad de los automóviles o la forma de concebir y entender la cultura propia y la extranjera. La crónica de principios del siglo XX, llevada de la mano por las tendencias modernistas, dialogó más con la cultura foránea que con la interna, pero se debió al impacto avasallador y complejo del acontecer mundial. En tanto los cronistas se familiarizaban con los contenidos culturales, llámese prácticas citadinas, o con la vitalidad del campo intelectual europeo, visualizaban su dominio, su expansión y alentaban la búsqueda de una identidad propia en ese nuevo contexto, dicho de otro modo, anhelaban la construcción de un sujeto moderno y una subjetividad independiente. En ese sentido, las voces más alentadoras del futuro por

hacerse se instalaron en el discurso de la virtualidad (Ortega 2010). Gracias a ello pudieron imaginar un futuro que en líneas generales fuera más democrático y en el que el arte y la producción intelectual tuvieran protagonismo. Las imágenes de esa nación por venir incorporan a la cultura local y los símbolos estéticos que identifican particularidades; no es otra la intención de Vallejo al realizar constantes balances sobre el estado de las publicaciones en el Perú y tratar de evaluar el aporte de los nuevos escritores; lo mismo venía haciendo Valdelomar, incluso Vallejo fue anunciado por él.

Las sociedades históricamente han fundado sus propias naciones en relación a una confrontación con lo foráneo, han tratado de definir en el decurso de su propio desarrollo su carácter o valor en razón del contraste. Lo hicieron los griegos, vía Esquilo en *Los persas*, transformando la derrota persa en una indagación y formulación de diferencias, para poder explicar la superioridad griega desde la visión oriental extranjera: la Grecia democrática y la Persia del poder tiránico; esta confrontación generó un poema trágico que bien podríamos llamar cronístico, puesto que *Los persas* incluye detalles testimoniales del mismo autor, lo que comprueba que los elementos con un alto grado de referencialidad siempre estuvieron vinculados a la literatura. Pero nuestras naciones independientes nacen y se miden con un Otro superior por su poder, al que el discurso atribuye condiciones colonizadoras mientras que nuestro rostro como país se relaciona con la exuberancia de la naturaleza (discurso de la abundancia). El discurso modernista literario, la crónica en especial, se hace eco de una visión crítica sobre lo extranjero, lo anglosajón, lo yanquee, pero en momentos en que lo local, "lo nuestro" no constituía sino una unidad resquebrajada. Martí, Rubén Darío y en otro sentido Rodó, construyen ese versus de polos desiguales, donde la identidad local se arma con retazos de nuestra propia historia, pero coloreada con el tono homogéneo, universalizador, que es el arte.

La crónica modernista fue siempre un ejercicio de traducción en dos dimensiones, la de la perspectiva asumida por la subjetividad del hablante (que construye un mundo y un discurso) y la perspectiva del referente. La noticia no es el centro de la crónica, lo es la perspectiva del escritor, su forma de contar, especular, confesar, revelar su propia subjetividad. El lector implícito de la crónica era el público lector de periódicos, que en buena cuenta eran las élites intelectuales; el periódico se instaló en nuestras sociedades con escasa difusión de la lectura y en determinado momento fue visto como un peligroso vehículo de ideas. Después de la Independencia y avanzado el siglo XIX, las mujeres pudieron fundar periódicos, no sin gran sacrificio, y desplegar desde ahí un magisterio

sobre el arte, la educación de la mujer y la vida moderna. Pero también estuvieron los trasatlánticos, la moda, las construcciones, el cable, el tren, las instituciones culturales de artistas, historiadores, expedicionarios, todo lo que daba cuenta de la fuerza vital de la vida moderna aun cuando en la mayoría de nuestros países los caminos internos no se hubieran construido siquiera. Esos escenarios virtuales respondieron a un deseo, el "deseo de mundo" (Siskind, 2017) y trataron de romper las oposiciones creadas por la intelectualidad entre los escenarios particularistas o nacionalistas y el cosmopolitismo universalista en el espacio de la literatura.

La gran difusión del libro europeo que mediante traducciones o en sus idiomas originales, estuvo al alcance de los escritores; la moda de los diarios franceses, el impulso de la filología, considerada la base de la fundación de la nación, fue el principio de lo que Ángel Rama denominó "transculturación narrativa", es decir, procedimientos de adaptación y recreación de modelos internos o externos.

Queremos enfocar nuestro estudio hacia los objetos estéticos que se instalaron en la tradición cronística vinculada al periódico, y desde ellos comprender las propuestas históricas del género. Dicho de otro modo, en el transcurso del desarrollo de la prosa periodística en el Perú, una serie de símbolos estéticos son adoptados por los escritores e incorporados al género de la crónica, es una operación de apropiación de recursos de toda la tradición retórica anterior. Rastrear, identificar y explicar esos objetos y símbolos estéticos, implica determinar el carácter de la crónica y su forma de responder desde la imaginación a los retos que la realidad heterogénea le planteaba. Ese torrente creativo que deriva en la crónica moderna, es el resultado del encuentro entre lenguajes cultos y populares, géneros altos y bajos, sofisticados y cotidianos. La crónica carga en su interior la risa y la ironía, la burla irreverente que proviene de la cultura oral popular.

La crónica modernista en el Perú se vincula, de acuerdo a los estudios realizados hasta hoy, con una corriente latinoamericana propiciada por los escritores más célebres de dicha tendencia, Martí, Gutiérrez Nájera, Gómez Carrillo, entre otros. Asimismo, con el gran fenómeno de la prensa inglesa y francesa. El problema con esta tesis es que deja fuera toda la tradición de la prosa cronística en el Perú, la crónica que se escribía dentro y fuera del periódico. La solidez de los autores, el gran número de ellos en las redacciones, las estrategias compositivas puestas en ejecución, no se explican por un fenómeno venido de fuera y al parecer implantado.

No se ha explicado hasta ahora las diferentes formas de enfrentar la crónica, por parte de los autores peruanos más representativos, ni se ha subrayado lo suficiente su participación en el gran escenario latinoamericano de la crónica.

Nuestras hipótesis son las siguientes:

1. Los antecedentes de la crónica literaria peruana se remontan hasta la época colonial, en particular a la prosa periodística de los siglos XVIII y XIX. La prosa de dicha época es de carácter literario y crea una tradición estética que sirvió de base para la crónica moderna.
2. La crónica literaria peruana moderna se forma a partir de tres afluentes, la tradición cronística latinoamericana del primer modernismo (Martí, Gutiérrez Nájera, Gómez Carrillo), donde confluyen procedimientos y lenguajes de la crónica europea, la crónica periodística francesa y la propia tradición local de la prosa periodística.
3. La crónica literaria moderna surge en el contexto de la pugna de los géneros de la prosa por su consagración artística, durante el siglo XIX.
4. La estética de la crónica se expresa a través de las figuras de la imaginación heredadas de la prosa de carácter literario o del propio discurso literario y propone nuevas figuras modernas; asimismo se manifiesta en estrategias compositivas e incorpora la ficción.
5. Los cuatro autores estudiados tienen puntos en común como son encontrar en la crónica una práctica moderna, vehículo de ideas y de formas artísticas; y a la vez divergencias como proceder con un lenguaje estetizante o acercarse más al ensayo reflexivo, sin abandonar la intención estética. La trayectoria que alcanza la obra de estos autores no es un proceso de superación, sino de incorporación de posibilidades expresivas a la crónica. La línea de continuidad estaría marcada por la prosa que en la crónica puede evidenciar su conquista de los planos artísticos del discurso.

Objetivos:

1. Situar el estudio de la crónica literaria peruana en el marco de los estudios literarios.
2. Establecer constantes y aportes de la crónica modernista en el Perú estudiada a partir de cuatro modelos de práctica cronística: Enrique Carrillo, Ventura García Calderón, Abraham Valdelomar y César Vallejo.

3. Nos proponemos establecer la línea de continuidad de la crónica, desde la aparición del periódico en nuestro medio, hasta la eclosión de la crónica modernista, para lo cual hemos fijado un amplio tiempo literario en el proceso de la prosa periodística.
4. Contextualizar el desarrollo de la crónica en el marco del proceso de la prosa periodística en el Perú desde el siglo XVIII hasta consagrarse como crónica literaria moderna a finales del siglo XIX e inicios del XX.

Nuestra metodología se basa en el estudio de casos, a partir de los cuales vamos a describir y explicar un periodo de la literatura peruana en relación con un género concreto, para ello hemos seleccionado cuatro autores representativos.

Pretendemos analizar la crónica en el proceso de un gran tiempo literario (Beltrán 2020), puesto que la tradición de la prosa periodística de carácter literario contextualiza al género moderno de la crónica. Claro está que la crónica colonial precede a la que se instala en el periódico, medio en el cual sufrirá grandes transformaciones. Asimismo, trataremos de identificar los procedimientos estéticos del género a partir de las consideraciones sobre ficción y referencialidad, como también la condición de enunciación y estrategias compositivas que derivan en tipos textuales. Finalmente analizaremos las crónicas de los cuatro autores a partir de un corpus representativo y con la intención de establecer características sobre un ciclo cronístico de aproximadamente cuatro décadas.

## Justificación

En tanto que la expresión escrita y el refinamiento de la cultura letrada dejaron ingresar a la crónica las tendencias artísticas del momento y en tanto que el periódico fue la mejor y más plural plataforma de los ideales modernos, la crónica se fue afianzando en un espacio de frontera que si bien fue cultivado por grandes escritores no perdió la vinculación con su principal interés: el registro del presente.

## Descripción de capítulos

En el primer capítulo abordaremos los orígenes, los intentos de clasificación y la estética de la crónica. Evidentemente la teoría sobre la crónica modernista se ha

desarrollado más en ámbitos latinoamericanos que peruanos. Abordaremos los problemas de nuestra crítica en la comprensión del género. La crítica peruana ha avanzado en el estudio de algunos autores, pero ha dejado en el olvido la obra cronística de otros, tal es el caso de Ventura García Calderón, cuya mayor producción se encuentra en este género.

En el segundo capítulo expondremos sobre el proceso de la prosa periodística de carácter literario en el Perú, con el fin de esclarecer los materiales que dan lugar a la crónica literaria modernista. Se explicará la tradición cronística antes del periódico y en el periódico, y a su vez, en este segundo momento, la crónica de carácter literario y la propiamente literaria. Las figuras o tópicos que se incorporan desde el ámbito literario en el gran tiempo del proceso de la prosa periodística. Particularmente importante en ese sentido es comprender que la crónica peruana, su versatilidad y vitalidad, no pudo provenir solo de modelos europeos o latinoamericanos, sino que instalada en el periódico la retórica del discurso letrado en el Perú va a fructificar en una gran tradición que debe ser reconocida. En ese sentido proponemos un limitado repertorio de tópicos, abarcable para los fines de este estudio, pero que apenas configura un universo representativo que prevé su ampliación y profundización.

El tercer capítulo aborda la obra cronística de Enrique Carrillo y de Ventura García Calderón (VGC), el primero considerado por el consenso crítico como el prosista más destacado de la época, el segundo el más internacional. Ambos fueron preferentemente cronistas, y compartieron su oficio creativo con representaciones diplomáticas. Enrique Carrillo mantuvo en la escena local a un público cautivo a su crónica "Viendo pasar las cosas", donde practicó todas las variantes de la crónica. Fue un verdadero clásico de la prosa, incluso novelesca y un crítico del medio literario de la época y de la producción intelectual. VGC, particularmente, fue relegado por la crítica que encontró en él a un representante de la República Aristocrática, colonialista y afrancesado. Criterios todos alejados de los fueros propiamente literarios. Sus crónicas, escritas en París antes y durante la Gran Guerra, proponen distintos tipos de relación cosmopolita trasatlántica en un contexto moderno.

En el cuarto capítulo hemos reunido a dos escritores del grupo que renovó la forma de hacer literatura en el Perú y que coincidentemente son provincianos, alejados de los círculos intelectuales de la capital, este último factor no es menor en tanto se encuentra en su obra cronística una actitud innovadora y desafiante, nos referimos a Abraham Valdelomar y César Vallejo. La crónica de Abraham Valdelomar nos ofrece una

constante y profunda reflexión sobre el papel del escritor en el periódico, perspectiva que asume como artista. En el caso de Vallejo hemos encontrado un verdadero itinerario vital y artístico y un aporte significativo para la crónica peruana al incorporar la tradición ensayística latinoamericana. Un hecho que no reviste poca importancia es que todos estos escritores fueron en cierto momento influidos por los grandes acontecimientos bélicos de la época que les tocó vivir. En el caso de VGC, incluso, la Segunda Guerra Mundial motiva las crónicas de su libro *La France que nous aimon* (1945) y en el caso de Vallejo, la Guerra Civil Española y el ambiente de la Europa de entreguerras, propiciaron diversas crónicas.

En conclusión, los cuatro cronistas vivieron durante grandes crisis civilizatorias y experimentaron la gran renovación de la prosa en espacios intersectados del discurso literario, formularon propuestas con respecto a la relación con el discurso moderno cosmopolita, escribieron en varias lenguas, fueron viajeros, fundaron revistas y trataron de influir en el medio peruano con ambiciones artísticas y culturales.

Finalmente quiero agradecer la asesoría del Dr. Antonio Gonzáles Montes, destacado profesor del Departamento de Literatura de la Facultad de Letras de La Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Miembro de la Academia de la Lengua; asimismo al Vicerrectorado de Investigación y Posgrado por haber sido beneficiada por el Programa de incentivos para la realización de tesis de grado para docentes.

# CAPÍTULO I

## PROBLEMAS DE LA CRÓNICA LITERARIA, LA CRÍTICA Y LA ESTÉTICA DEL GÉNERO

### 1.1 Antecedentes de la crónica modernista

Una de las líneas maestras de esta investigación reside en inscribir la crónica literaria peruana, de la época modernista, en un largo proceso de prácticas escritas en el contexto del periódico. Dicho proceso configura una tradición que identificamos con la prosa periodística escrita en el Perú y en Latinoamérica y que, como sostendremos, es de carácter literario. La prosa periodística, diseminada en diarios y revistas a partir del siglo XVIII, recoge una práctica escrita previa vinculada a los géneros literarios y retóricos, entre ellos, la crónica de Indias. La memoria y el orden, principios rectores que regían el discurso de la ciudad letrada, se incorporan al periódico mediante el registro de la actualidad. Esa actualidad fue cada vez más compleja, en especial en las ciudades centro del poder virreinal. Ahora bien, esa actualidad sin la ayuda de la tecnología de las comunicaciones era más bien retardada y exenta de la sensación de simultaneidad de los hechos que se experimentó ya a finales del siglo XIX cuando las interconexiones del mundo eran parte de la experiencia general.

La actualidad retardada del periódico, sin embargo, no solo estaba relacionada con una actividad comercial y productiva, sino que seguía paso a paso lo ocurrido en la metrópoli, desde donde llegaban incluso aportes o transcripciones de noticias, cartas, relaciones y demás escritos de variada forma. Pero el escenario local se volvió cada vez más el objeto de su atención y convirtió el oficio del editor de periódicos, reproductor de noticias de fuera, en un redactor, escritor cada vez más creativo. El periódico es un producto de la imprenta, y si bien los escritores literarios no se vincularon inicialmente a las publicaciones periódicas, la escritura misma como saber humanístico estaba vinculada a la literatura. De manera que fue inevitable que los letrados se acercaran a la producción del periódico.

En tanto la actividad en las ciudades virreinales se volvía más dinámica y diversificada, fue necesario un ordenamiento. El periódico, principal vehículo público de dicho orden aparece en nuestro medio de la mano de Joseph de Contreras a principios del siglo XVIII[1]. Recién a finales de ese mismo siglo la iniciativa ciudadana (a pesar de la presencia de autoridades españolas y de contar con Cédula Real) se expresa en la Sociedad de Amantes del País. Este grupo de letrados ve en el periódico una forma de ejercer influencia vía su propia voz, oculta tras seudónimos, sobre el conjunto de la lectoría local e internacional, hasta lograr que "nuestras nociones" figuren entre el conjunto de países y en la historia universal.

Casi un siglo después y precisamente en el contexto del modernismo latinoamericano, la prosa periodística peruana y latinoamericana, en manos ya de escritores y escritoras, inadvertidos por los radares de la crítica y de la academia, instancias consagratorias, reguladoras de la práctica literaria, se situaron lejos de las exigencias normativas. Es entonces cuando la crónica inicia un proceso de experimentación formal radical y se manifiesta plenamente como un género periodístico literario.

Julio Ortega (2010, p. 227) sostiene que el siglo XIX fue un momento de redefinición de los géneros destinados a dar un relato a lo nacional. Señala que *El matadero* de Esteban Echevarría y las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma son dos casos que ilustran la exploración de la forma, la búsqueda de salidas articulatorias y que hayan sido precisamente las formas breves del relato cronicado, donde es evidente la "novelización", lo que terminó siendo el resultado de dicha exploración.

Los géneros clásicos permanecían como modelos del discurso literario y los modernistas fueron consagrados, en primer lugar, por su experimentación con un género de indudable cepa clásica: la poesía. Recuérdese los sonetos de catorce sílabas de Rubén Darío. La crónica literaria de finales del siglo XIX no es percibida por los mecanismos reguladores normativos porque el contexto periodístico en el que aparece se asocia con una actividad pública y comercial, y porque el discurso crítico que se produce en torno a la producción de los autores del modernismo, no se interesó en dicha producción.

[1] La versión digital se puede revisar completa (1700-1711) en la Biblioteca Pública de Nueva York. Existe una reciente edición de Paul Firbas y José Rodríguez Garrido (2017), el periodista y literato Fernando Obregón Rossi ha desarrollado una extensa investigación sobre el que afirma es el periódico más antiguo de América.

Para Aníbal Gonzáles (1983), el corpus tan extenso y heterogéneo de la crónica, que comprende páginas geniales a lado de las más olvidables y efímeras y una prosa indefinible, desanimaron su estudio. Los manuales de retórica que se publican desde mediados del siglo XIX, vinculan los escritos periodísticos con la didáctica y la política y si bien se refieren a ciertos "artículos literarios", como señala Elvira Narvaja (2019), los consideran como breves disertaciones sobre arte. Lo interesante es que estos manuales estaban ya entronizados en la escuela y eran de consulta de los escritores. La presión normativa se ejercía en especial sobre los géneros clásicos en libros como *El arte de hablar en prosa y verso* de José Gómez Hermosilla (1839). Gómez Hermosilla era secretario de la Inspección General de Instrucción Pública en Madrid. También debemos considerar el *Manual de Literatura. Principios generales de poética y retórica* de Antonio Gil de Zárate (1844). Pero para cuando la crónica literaria latinoamericana ya había afincado sus bases la retórica normativa no la clasificó apropiadamente y le dejó, en la práctica, espacio para la experimentación y la transgresión.

Susana Rotker (1992) atribuye a la crónica no solo el logro de renovar la prosa, sino las preguntas más inquietantes que se han hecho sobre la literatura en el seno del ejercicio crítico del siglo XX. Y, además,

> Es curioso que la crónica modernista surja en la época en que comienza a definirse la especialización de los oficios y de los discursos. Los políticos se hacen cargo del discurso del Estado, la literatura delimita su autonomía dentro de la esfera estética y el periodismo va definiendo su espacio: su premisa es ser el testimonio objetivo de los hechos fundamentales del presente. (…) En cambio la crónica, suele concentrarse en detalles menores de la vida cotidiana, y en el modo de narrar. (1992 p.252)

La esfera estética, creemos, fue también abordada por los cronistas pero su reconocimiento por la crítica fue tardío. De hecho, para entonces, la mirada del escritor de crónicas sobre el periodista o reporter era de desdén frente al manejo de la lengua. En la crónica, se permitían la irrupción de lo subjetivo, el desorden cronológico, la intromisión de la ficción y, como afirma Rotker, "detalles menores de la vida cotidiana".

Se trata de un género descolocado, híbrido, que se resiste a su clasificación y que es expresión de una época "que se mueve disgregada entre la información constante y la ausencia de otra tradición que no sea la de la duda" (Rotker, 2005, p. 230). Por si fuera poco, la lectura que se hizo de la crónica tuvo la misma carga ideológica que se atribuyó al Modernismo hispanoamericano, vinculado a la aristocracia literaria y en el mejor de

los casos a la burguesía de las élites letradas modernizadoras, pero eso sucedió mucho después. Como ha aclarado también Rotker, los modernistas adoptaron "una postura casi oficial de denostación del proceso de monetarización y reificación" (2005 p.83), entendiendo por reificación el proceso de representación por el cual las cosas parecen presentes, dadas e inmodificables (Rotker, 2005). A pesar de su ambivalencia, la revolución que produjeron los modernistas, transformó de tal modo la cultura hispanoamericana que ya no se les puede atribuir el estar del lado de las convenciones.

Julio Ortega sostiene que la cultura hispanoamericana con el modernismo demostró su capacidad de generar discursos realizados "donde el arte y la conciencia artística hagan de la experiencia estética una forma superior de la experiencia social" (p. 256). Hay que superar el "sociologismo crítico" que atribuye el modernismo al capitalismo monopolista y exportador. Si bien desarrollaron figuras relativas a la vida burguesa, al individualismo de la vida en la urbe, también hicieron crítica al imperialismo agresivo.

Claudia Darrigrandi y Tania Diz (2019), afirman que, en el gran fenómeno de la prensa y el impreso del siglo XIX, la crónica multiplicó la diversidad de lo publicado en periódicos.

> En estos, durante gran parte del siglo XIX, circularon una serie de escrituras que no respondieron a géneros específicos, en tanto que las definiciones de los campos periodísticos y el de las humanidades y las ciencias sociales estaban en ciernes (p. 177).

Se constata en las publicaciones periódicas una serie de "registros heterogéneos que informan, comentan y debaten sobre la actualidad" (Darrigrandi & Diz, p. 177) y que podríamos llamar crónicas. Asimismo, la crónica, al abordar la posibilidad de definir diversos objetos, se convierte en una escritura y una literatura que dialoga, como en el caso del ensayo, con otros campos del saber, en especial los relacionados a las artes y las ciencias sociales.

En un estudio anterior, Darrigrandi (2013), señala que son tres los momentos de desarrollo de la crónica: el de la crónica de Indias, el de la crónica modernista y el actual. Precisamente en ese sentido es que deseamos enfatizar uno de los segmentos menos estudiados, que falta en el proceso que describe Darrigrandi, el de la crónica incorporada al periódico desde el siglo XVIII. La razón reside en que es precisamente en el periódico

que la crónica va a encontrar el vehículo ideal para su desarrollo, constitución e identidad. Por desarrollo me refiero a las condiciones para formar su propia tradición discursiva, por constitución a su afirmación en el medio como prosa periodística, articulando diversos lenguajes, y por identidad a su distinción de otros géneros de la prosa con un sesgo típicamente latinoamericano.

Es decir que el espacio que el género encuentra para conformarse como tal y permanecer es el periódico. De hecho, como afirma Puerta (2016), pese a las influencias que se reconocen de los cronistas ingleses, franceses o españoles, la crónica latinoamericana encuentra una forma de ejercerse muy auténtica. Enfatiza que la vigencia que recobra hoy por hoy la crónica, se debe precisamente a la familiaridad que guarda con la cultura latinoamericana. La crónica es un género que una vez asentado en estas tierras ha pasado por momentos de preeminencia o de latencia hasta llegar a la actualidad acumulando entre sus cultores a grandes escritores como Carlos Monsiváis, García Márquez, Vargas Llosa y más recientemente Leyla Guerriero o Pedro Lemebel entre muchos otros.

## 1.2 Orígenes

Los orígenes de la crónica modernista latinoamericana han sido estudiados por Aníbal Gonzáles (1983) quien observa en los artículos de costumbres ingleses del siglo XVII, las *chroniques* de mediados del siglo XIX y los *faits diverses* franceses de fin de siglo, los anticipos de nuestra crónica. Sin disentir de esta opinión, la franja cronológica que observamos nos permite encontrar las raíces del género en nuestra propia tradición escrita, de la época colonial, en momentos en que el lenguaje cronístico, no la columna de crónicas ni el género definido propiamente, sino el lenguaje o los lenguajes del registro de la realidad contemporánea, excedían la objetividad del reporte de noticias comerciales u oficiales y buscaban ciertas formas particulares de fijar dicho registro. El momento al que se refiere Gonzáles es el de la irrupción de mecanismos modernos de escritura, tanto en la producción y circulación de nuevos productos culturales, como en las nuevas formas de expresión de la lengua literaria.

Entre los géneros periodísticos mencionados por Gonzáles resultan de suma importancia los *faits diverses,* aún presentes en la prensa francesa en la actualidad. Esta sección de "hechos diversos" construida de retazos aparentemente inconexos de hechos sociales, policiales, meteorológicos y en general anecdóticos y superficiales, puso en marcha la "mise en escene" del mundo, es decir el espectáculo del mundo sin que, aparentemente, se ejerciera presión sobre el lector. Se trata de una estética cotidiana, basada en la curiosidad y el gusto popular por el acontecer insólito, fuera de lo común, cruel e insano, inclusive. Este tipo de crónica fue expresión de nuevas sensibilidades, ejerció y aún ejerce un efecto regulador y corrector de las conductas y en general es un discurso que disputa el poder en escenarios modernos (Ambroise-Rendu, 2005). Es decir que además de informar la crónica de *les faits diverses* busca atraer al lector hacia ciertas áreas de interés, muchas veces distrayéndolo de temas de fondo. En la prensa francesa de fines del siglo XIX, esta sección fue, en parte, responsable del crecimiento de la lectoría y de la entrada en un escenario de poder por parte del discurso periodístico debido a su capacidad de influir en la opinión del público o de distraerlo de temas trascendentales.

Ahora bien, la estética de lo cotidiano está en la base de la crónica, más aún en un escenario citadino cambiante; y desde allí el discurso ejerce su condición de representación del gran teatro del mundo, se muestra seductor y convincente. Martínez Bonati (2004) sostiene que desde el siglo XVII adquiere importancia, en el desarrollo de la prosa novelística moderna, la representación de lo cotidiano. La literatura viene procesando desde antiguo esta representación y alcanza su máxima expresión en el siglo XX.

El fin de los *faits diverses* es, para Ambroise – Rendu (2005), poder ejercer un control social, regulador y corrector de conductas citadinas. Pensamos, por ejemplo, en Machado de Assis, el gran escritor brasileño, que escribe una crónica sobre cómo comportarse en el tranvía, evitando contar intimidades al vecino de asiento. Por otro lado, el escritor carioca muestra, como casi todos los cronistas, una conciencia de la diferencia y a la vez de la naturaleza de la crónica:

> No puedo decir con certeza en qué año nació la crónica; sin embargo, existe la posibilidad de creer que fue coetánea de las primeras dos vecinas. Estas vecinas, entre el almuerzo y la cena, se sentaban a la puerta para desmenuzar los sucesos del día. (…) Pasar de las hierbas a las plantaciones del vecino próximo, y después a las vicisitudes amorosas de dicho vecino y al resto, era la cosa más fácil, natural y posible del mundo. He aquí el origen de la crónica (2008, p.10).

La naturalidad de la crónica basada en el diálogo cotidiano sobre lo común y reciente, la acerca a "la lengua de la vida" en términos de Bajtín. Como género se entroniza en la modernidad, pero recupera lenguajes tradicionales. Las viejas vecinas de la crónica de Machado de Assis se informan de todo lo sucedido, pasan revista, ejercen control. Por otro lado, las nuevas sensibilidades se manifiestan en la ciudad, principalmente, en tanto que es allí donde las novedades tecnológicas, los cambios arquitectónicos y las oportunidades laborales atraen a grandes masas emergentes. El diario procesa los cambios y les da un orden en el imaginario, una jerarquía, frecuentemente el miedo y el desasosiego de la vida moderna encuentran una vía de escape en el discurso cronístico. Probablemente sea este espíritu, persistente en las ciudades, lo que le da continuidad al género, puesto que, ante la inestabilidad y el cambio, la actualidad de la crónica es una forma de conectarse al presente.

El desarrollo de la crónica en el Perú estuvo vinculado al ejercicio de la escritura de artistas que pugnaban por un espacio letrado donde pudieran desplegar su condición de escritores literarios, el éxito de lectoría no se basaba en el número de lectores, sino en quienes la leían e incluso dónde: "en los mejores salones de Lima", como en el caso de la revista *Actualidades*. La crónica se valió del cada vez más difundido ocio de la lectura del periódico. La diversidad de publicaciones iba creciendo para finales del siglo XIX, los lectores procedían principalmente de las capas medias y altas que ejercían ya una gran influencia en la producción del discurso. Esto va a cambiar radicalmente con la segunda generación modernista en el Perú, la de la revista *Colónida*. A partir de entonces el impacto habría que medirlo en razón de la incorporación de nuevas ideas, la democratización del discurso, tanto en su producción como en su consumo, y en la posibilidad de ejercer el oficio de la escritura por sectores que de otro modo no hubieran podido participar del poder letrado.

En cuanto al afluente peruano del género, Aníbal Gonzáles (1983) destaca el aporte de las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma en lo que se refiere a despertar el interés por los detalles menudos de la realidad, aspecto que comparte con los *faits diverses*. Atribuye al tradicionista haber desmitificado el discurso histórico, en especial aquel construido por la aristocracia heredera de la colonia, y haberlo hecho con el mecanismo de la ficción, es decir con la estrategia compositiva del chisme y del cuento de viejas. Asimismo, destaca en el tradicionista, su función de filólogo que reconstruye

el pasado peruano, sin dejar de ser crítico de la modernidad, pero de aquella diseñada por los herederos de la aristocracia. El costumbrismo aportó a la crónica identidad y humor, además del interés por lo local, pero también despertó una conciencia sobre nuestras conductas cotidianas, en especial aquellas que prolongaban los usos coloniales.

En el sentido inverso habría que preguntarse cuánto le deben las *Tradiciones* al periodismo, cuánto a su sentido de la brevedad y al desarrollo de temas de interés, cuánto a su capacidad de capturar un público, a su periodicidad para mantener dicho interés y finalmente, cuánto a representar para ese público una voz propia. A todo ello sumemos la larga trayectoria de Palma en las redacciones periodísticas. Las *Tradiciones*, como la novela de folletín, circularon en el periódico, aunque, claro está que la instancia consagratoria del libro le da una nueva autoridad discursiva. Aníbal Gonzáles registra esta producción en el camino que conduce hacia la crónica modernista hispanoamericana.

Como detallaremos más adelante, la crónica literaria de la época modernista, desde nuestro punto de vista, tiende lazos con los géneros retóricos en prosa de la época colonial, como el caso de las cartas, las relaciones o memorias, en especial con su recuperación del presente y la visión personal del hablante, asimismo se vincula con la novela o el lenguaje novelesco presente también en las crónicas de la misma época y posteriores. Pero es definitivamente más importante el modelo de crónica que se incorpora al periódico, o, dicho de otro modo, el registro del presente que se desarrolla a partir del surgimiento de los primeros periódicos en Hispanoamérica. Para ello la práctica letrada, que vincula a los diaristas o redactores con un tipo de saber y de uso de la lengua escrita y su recurrencia al lenguaje de la crónica aplicado a la actualidad y al dato cotidiano del acontecer de la ciudad, es fundamental. Creemos que este aporte no ha sido suficientemente destacado en el desarrollo del género, ni tampoco en la práctica de la prosa periodística en general. La razón de ello es porque en la época en que se empieza a reflexionar sobre la crónica el proyecto de una literatura nacional chocaba con las líneas de continuidad que provenían de la escritura colonial y se buscaba más bien, el modelo francés o europeo, pero no español. Es decir que vincular el origen de la crónica literaria hispanoamericana con los lenguajes provenientes de la crónica de la conquista hubiera pasado por aceptar que el género se entroniza en nuestra tradición a partir de una empresa civilizatoria violenta, invasiva y demoledora de la cultura local.

Por otro lado, restringir la génesis de la crónica modernista a modelos europeos, en especial parisinos, recortó la posibilidad de reconocer en nuestra propia tradición configuraciones como la crónica política, la crónica crítica a las instituciones, incluso la de tema indígena vinculada a la denuncia y desprovistas del "charme" francés.

Atendiendo a una perspectiva estética, deseamos comprender qué estrategias compositivas marcan el género, qué lenguajes y cómo se relaciona con géneros tradicionales; lo fundamental es cómo, desde el punto de vista de la cultura, la crónica es capaz de representar el tiempo histórico narrado con materiales híbridos y de diversa procedencia, de tal modo que hasta hoy resulte ser el género que mejor expresa el presente con la inmediatez necesaria de los tiempos modernos. Sin embargo, lo que más llama la atención de la crónica no es su origen sino su constitución. ¿Qué narra la crónica, qué vínculos tiene con la literatura, es literatura?

## 1.3 Intentos de clasificación

Dolors Palau-Sampio, establece tres líneas de la crónica: la crónica literaria, heredera de los modernistas y del costumbrismo español que relega a un segundo lugar la referencialidad; luego la crónica de actualidad, destinada a "ofrecer la interpretación del acontecer inmediato" (2018 p. 211) por parte de un cronista que dispone de la especialización en un campo, deportivo, parlamentario, etc.; y finalmente la crónica de largo aliento, de índole periodística pero que se aparta de la inmediata actualidad y que se basa en la rigurosidad de las fuentes y la interpretación de fenómenos complejos.

Esta clasificación, aunque operativa, pasa por alto que existen cronistas que trasvasan las líneas clasificatorias y pueden transitar entre la crónica ensayística o de largo aliento y la literaria, es el caso de César Vallejo. Machado de Assis por ejemplo, un clásico de la crónica brasileña, a la vez que informaba vinculaba su crónica con la estética del humor de manera que relegaba a un segundo lugar la referencialidad, pero también ofrecía una interpretación de los hechos. Si tratamos de clasificar las crónicas a partir de su referencialidad, su relación con la actualidad y especialización temática y su largo aliento, vamos definitivamente a encontrarnos con crónicas que mezclan las tres tendencias. En "Jesse James gran bandido", José Martí informa sobre los detalles del entierro del personaje, realiza una interpretación sobre los hechos y establece una escala

de valores del actuar del bandido y las autoridades, dejando a estas últimas mal paradas. Realiza, con procedimientos propios del modernismo, la construcción de la figura de un héroe popular, dando paso a la ambigüedad en el mismo lenguaje con que lo juzga y a la vez lo alaba. De manera que, en cierto modo, el cronista, dependiendo del periódico, la época en la que escribe y propiamente la columna, cambia de piel y sufre una metamorfosis creativa; baste comparar al Valdelomar de "Comentando el cable" con el de "Fuegos Fatuos", entre uno y otro no solo hay un tiempo de práctica escritural sino una personalidad artística evolucionada.

La crónica es afrontada por sus cultores con diferentes estrategias compositivas. Relatos de viaje, semblanzas, cartas. Clorinda Matto decide abordar la materia cronística de acuerdo al tema, al público al que se dirige y al ánimo que la mueve, además de otros objetivos específicos de índole política, cultural o laboral. En el caso de Enrique Carrillo, bajo la denominación de "Viendo pasar las cosas" podemos encontrar cuentos, crónicas sociales, noticias frescas y crónicas de análisis cultural. De manera que, en cierta forma, la columna de crónicas como tal, buscó expresar la complejidad de las relaciones que a nivel de escritura se venían dando entre la actualidad, objeto exigido por la visión periodística, y la imaginación literaria. Esto se explica mejor en la siguiente cita de Bernabé (2010).

> Por un lado, hay periodistas que recurren a la literatura para proveerse de técnicas narrativas, con el propósito de relatar con eficacia, una serie de historias reales; por el otro, hay autores de literatura que experimentan con la forma breve de la crónica para experimentar con las relaciones entre ficción y realidad. Ambos registros conviven en tensión, aunque las separaciones se vuelven cada vez más borrosas y confusas (p.5).

La confusión también se debe a que el periodista se siente un escritor y viceversa, lo que hace de cada escritura cronística un mundo específico a pesar del esfuerzo homogeneizador del periódico. Durante todo el siglo XX y hasta la actualidad, la crónica fue definiendo mejor sus propios recursos en estrecha relación con las tendencias estéticas que incorporan la complejidad del tiempo presente, sin desligarse de la perspectiva histórica.

Luis Alberto Sánchez tiene, frente al problema de la clasificación de la crónica una frase que resume bien el panorama: "Hasta podría afirmarse que no existe la crónica sino los cronistas" (1981 p.1193). En su estudio sobre la crónica peruana aclara que se debe diferenciar a cada autor de crónica por su nombre. Aun así, encuentra entre los cronistas políticos del modernismo peruano, "el denominador común de la picardía y la curiosidad" (1981 p. 1193). Entre estos cronistas encuentra además otros elementos descriptivos: párrafos breves y períodos cortos, atrayente superficialidad, se aborda frívolamente lo serio. Estas observaciones realizadas sobre la producción de los cronistas políticos peruanos podrían extenderse a toda la crónica. Pero agrega que en este género nuevo la crónica literaria, la evocativa, la criollista o costumbrista estaban libres de pasión política.

La crónica literaria del modernismo no se incorporó a los estudios literarios, sino mucho después de que los grandes cronistas latinoamericanos tuvieran una obra ya formada, a pesar de que Gómez Carrillo o Ventura García Calderón, que escribían casi estrictamente crónica, estaban considerados dentro del círculo privilegiado de los escritores en Paris. En realidad, desde mediados del siglo XIX, los periodistas estaban incluidos dentro del gran círculo de los dedicados a la escritura.

El modelo francés sirvió a su vez de parámetro para todo círculo de escritores. Michel Tournier se refiere a la "sociedad" que recibió a Alphonse Daudet cuando este se traslada al París de 1860: "La société "artiste" ou il est plongé forme un extraordinaire bouillon de culture d'une prodigieuse fécondité ou se côtoient peintres, musiciens, poètes, dramaturges, romanciers et bien entendu journalistes" (2007, p. 111)[2] . En 1876-1877 las Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti, en Lima, ya contaban con la misma variedad de intelectuales y artistas y entre ellos, por supuesto, periodistas. El periódico es ya para entonces, un espacio de poder y de encuentro, es decir, el espacio mismo de las redacciones traducía la ambigüedad del género, porque en tanto que los periódicos pertenecían a familias o a círculos de intereses privados, no estatales, y en algunos casos representando incluso el pensamiento de un partido en específico, la presencia de escritores de clases sociales emergentes, que pugnaban por ejercer su escritura, entendida como labor profesional, abrió el espacio para la representación de la "palabra ajena"

[2] La sociedad de artistas donde está inmerso, forma un caldo cultural extraordinario, de una prodigiosa fertilidad, donde se codean pintores, músicos, poetas, dramaturgos, novelistas y por supuesto, periodistas. (La traducción es nuestra).

(aspecto arquitectónico del discurso según Bajtín), y la crónica fue el más permeable a dicho fenómeno.

El gran impulso de la crónica modernista latinoamericana, frecuentemente escrita en las metrópolis, traza un mapa de influencia que nunca antes se había dado en nuestras literaturas, el encuentro con nuestra propia tradición periodística resultará en un enriquecimiento en diversos sentidos. Por eso es necesario observar el proceso de la crónica modernista latinoamericana desde la mirada de la crítica, porque fue precisamente la crónica la que obligó a la crítica latinoamericana a revisar cronologías, trayectorias y conceptos básicos de historiografía y teoría literarias con los que releer el modernismo y su género de mayor preeminencia: la crónica.

## 1.4 La estética de la crónica

En su libro *La invención de la crónica* (2005), Susana Rotker desarrolla el tema de la crónica como literatura. Sostiene que el género se había estudiado sobre la base de la separación entre creación o arte (literatura) y la producción de bienes de consumo (el caso del periodismo sujeto a normas de venta). Señala que conceptos puristas sobre la literatura habrían contribuido a mantener el prejuicio sobre la escritura periodística y su inclusión dentro del campo del arte. De manera que, no solo oponiendo los dos campos, el artístico y el comercial, se encontraban barreras, sino que dentro del campo de la literatura una mentalidad tradicional, académica, purista, establecía criterios sobre la base de un ideal literario, en gran parte ese ideal tuvo que ver no solo con lenguajes puristas sino también con la categoría ficcional, como veremos.

El objetivo que Rotker persigue desde su primer libro *Fundación de una escritura* (1992) es recomponer la obra de José Martí, considerando que la valoración de su obra quedaba afectada por la omisión de su escritura cronística. También en este libro señala que los escritores modernistas, casi en su totalidad, practicaron crónica, ensayo y poesía, agreguemos novela, aunque en menor proporción con respecto a otros géneros. La razón de integrar la crónica a la obra literaria se basa también en que el sujeto de la enunciación de los textos "poéticos" y el de las crónicas está conectado por una misma subjetividad o individualidad que podríamos identificar como artística. Dicho de otro modo, la obra cronística del autor cubano, también es literaria.

Ya en 1983, Aníbal Gonzáles, escribe sobre el concepto de obra en la escritura de Martí: "Por sobre la diversidad de temas y enfoques a que lo obligaba la crónica, Martí se propuso imponer la coherencia de su "yo" y de una voz poética potente, uniforme y original (...)" (p.79). El periodismo entonces amenazaba la integridad artística del escritor y esa tensión se revelaba incluso en las redacciones en las que se sintieron distanciados del *reporter.* De manera que la integración de la crónica responde también a la voluntad, expresada por los autores, de construir una obra.

Sobre el punto Julio Ramos sostiene que Martí oponía el valor más alto y subjetivo del discurso poético al valor conflictivo de su trabajo en periódicos (1989). Esta idea era común entre los cronistas de la época, salvo excepciones. La asociación entre creación poética y la acción ensimismada y solitaria del poeta devoto, dista mucho de la programada, pública y comercial actividad del escritor de periódicos. La libertad creativa parecía encontrarse solo en el ámbito del claustro privado.

Un caso interesante fue el del escritor Lima Barreto que como ya es leyenda, publicó en el *Correio da Manha* en 1905, sin firma, una serie de crónicas tituladas "O subterráneo do Morro do Castelo"[3], como noticia, con un subtítulo llamativo y mezclando hechos reales con hechos ficticios. Fue una mezcla de estrategia comercial, que logró atraer lectores, y una fórmula personal en la que desde el ángulo creativo se expresaba también frente al progreso. En dichas crónicas, retoma la leyenda de que, en el cerro de Castelo, en Río de Janeiro, existían riquezas enterradas por los jesuitas antes de su expulsión. Fue una serie de crónicas que cada vez más se alejaban de la referencialidad, pero en donde filtró sus opiniones sobre las reformas destructivas del entorno natural que las autoridades realizaban para hacer de Río de Janeiro un "París tropical" (Muñoz, 2020).

La crónica somete a discusión el punto de encuentro entre lo literario y lo periodístico, pero también la pertinencia de lo real o histórico en relación a la literatura y con ello la posibilidad de que la ficción no sea el único dominio de lo literario, lo cual se hace evidente precisamente en la época del modernismo latinoamericano. Queremos aclarar que no deseamos abordar la argumentación sobre el concepto de ficción, que resulta escurridizo hasta el día de hoy, sino observar que su vinculación a priori con la literatura estaría cuestionada en la misma persistencia de la crónica como género

[3] El subterráneo del cerro del castillo. (La traducción es nuestra).

moderno. No obstante, en rigor al uso operativo del término nos atendremos a ciertas líneas de su definición.

A partir de lo que afirma Rotker se puede sostener que un autor de novela o crónica (prosa en general) e incluso poesía, es el mismo desde el punto de vista artístico y que más bien sus estrategias compositivas cambian en función del contexto de lectura, en este caso el periódico. La ruptura de los límites entre los géneros, la confluencia de escritores en las redacciones periodísticas de los países latinoamericanos, la red de escritores modernistas que permitió la repercusión de los fenómenos artísticos en la región, contribuyeron a sostener las iniciativas creativas e innovadoras de los escritores de crónicas.

Como nuestro interés es comprender la dimensión estética de la crónica, en el sentido de indagar acerca de cómo el género es afectado por las tendencias artísticas y a su vez, desde su especificidad, cómo aporta a la modernización de la lengua literaria, nos serviremos de razonamientos que indagan alrededor de las condiciones específicas del género. En ese sentido Sara Séfchovich (2009) sostiene que lo que define a la crónica es la intención del texto que, a su vez, consiste en la conjunción de tres aspectos: "la voluntad de recoger la realidad y reproducirla (documental), la voluntad de hacerlo de una cierta manera (estética), y la voluntad de que haya una participación activa por parte del receptor" (2009, p. 144). Estos tres aspectos nos parecen importantes como punto de partida puesto que se refieren a procedimientos que articulan la dinámica de la producción cronística y sus propios procesos internos.

En relación al recojo de la realidad, Séfchovich sostiene que se trata de una pretensión imposible porque el cronista al seleccionar y ordenar lo que ve y escucha, estaría construyendo una versión de dicha realidad, agrega que en esta tarea se suma una voluntad estética, de manera que "no es solo transmisión de información sino también arte, literatura" (2009, p. 145). Al respecto José Ismael Gutiérrez (1997) afirma:

> La crónica introduce en el plano de la realidad un molde de percepción que lo mitologiza o trascendentaliza, sin perder el equilibrio de lo referencial. La interpretación o valoración de los hechos que en la crónica se explicitan (es decir, la subjetividad), además de su narración establece la diferencia primordial entre el cronista y el frío *reporter* (p. 602).

Si bien resulta clara la diferencia entre la crónica y el producto del reporter, no sucede lo mismo con la relación entre crónica y literatura. El cruce de caminos entre la literatura y el periodismo es la crónica literaria, y lo es porque interviene una voluntad

constructiva de índole estética, que convierte a la crónica en un género frontera que "dice la realidad en un plano diferente del factual" (Sefchovich, 2009, p. 145). Y agrega: "desde el momento en que es creación y reconstrucción [de hechos], la crónica necesariamente es ficción" (p.144). Eso nos lleva a pensar que, si bien los hechos de los que habla la crónica son reales o verificables, la intención del texto, para hablar en los términos de Séfchovich, no se limita a llamar la atención sobre los hechos puros, aunque el contexto del periódico moderno pretenda ese fin. Pero, aun así, nos preguntamos si la crónica es solo ficcional, mucho más cuando la autora parece señalar que esta es la condición para que sea considerada literatura.

En lo referente a la construcción que el cronista literario hace de la realidad, los estudios actuales señalan que todo el lenguaje es un sistema modelizador primario (Lotman) y por lo tanto constructivo de eso que se llama realidad, de tal manera que cualquier discurso sería constructivo, al margen de su clasificación entre estéticos o no estéticos, pragmáticos o no pragmáticos. Por tanto, el solo hecho de que el cronista construya con el lenguaje un mundo no implica necesariamente que este sea literario o que acceda a la categoría de una construcción ficcional. Lo que sí determina que acceda a esta dimensión es la condición de artista del autor. Esa condición le proporciona al autor una voluntad constructiva que no es igual a la de un periodista o un reporter, sometido de manera total a las reglas del mundo periodístico.

La intención del texto se cruza, sin embargo, con el marco de interpretación (Eagleton, 2010) que demanda el periódico, lo que inicialmente condiciona una respuesta del lector, una expectativa. Recuérdese que el periodismo surge como una necesidad de las modernas sociedades para construir comunidad, ordenar y orientar al ciudadano que busca sentirse seguro como parte de la sociedad. Además, esto tiene que ver con una cualidad innata del ser humano, su necesidad de observar el mundo que lo rodea para conocer, dominar y sentirse parte de una comunidad. El cronista modernista, como el actual, satisfacen esa necesidad, y el periódico lo sigue haciendo en la actualidad de manera más sofisticada. La diferencia con una crónica informativa como la del reporter es que el artista transfigura la realidad y propone algo más que una referencia. Surge, entonces, la inquietud de indagar acerca de cómo pasa la crónica de una construcción periodística a una construcción artística.

Si consideramos la ficción solo como invención o imaginación, la crónica, por lo menos en los hechos de los que parte, que la misma práctica periodística demanda, se

alejaría de la ficcionalidad. Toda crónica parte de referencias concretas. La crónica y la novela trabajan con los mismos elementos, hechos empíricos y hechos imaginarios, la diferencia está en el marco de lectura formado por la construcción periodística, en un caso, y la construcción literaria, en el otro caso. Maestro (2013) ha criticado duramente el uso epistemológico y gnoseológico de la categoría ficción, derivado de la herencia aristotélica. Propone por tanto que la ficción es una construcción literaria cuyo estatuto es ontológico, es decir, tiene una existencia acordada o consensuada. Por ello a la dimensión del artista, a la que nos referimos anteriormente, debemos agregar la dimensión del lector. No solo del lector contemporáneo a la época de la escritura de las crónicas, sino al lector posterior que por supuesto constituye el lector modelo que tiene en mente el cronista artista. Recordemos que el cronista artista es consciente de que su obra cronística publicada en periódicos es parte de su obra literaria y no solo el producto de un trabajo que sirvió para su sustento (incluso en las veces en que reniegan de su oficio, como Gutiérrez Nájera). Las crónicas aun cuando circulen en un medio periodístico y sean un medio de sustento económico, también son parte de la obra del cronista artista.

La elección que hace el cronista entre todo un universo de noticias o temas, los procedimientos discursivos utilizados para traducir una realidad nos hacen reparar en que la voluntad constructiva del cronista apuesta por la trascendencia de lo cotidiano, de lo fugaz, en términos de Baudelaire, la belleza de lo efímero. La elección puede ser, por ejemplo, "El hundimiento del Titanic" (2012), crónica de Valdelomar sobre la experiencia del autor que recibe los cables sucesivos y contradictorios que llegaban a la redacción, los primeros afirmaban que todos los pasajeros del trasatlántico se habían salvado. Pasado un tiempo la noticia pierde actualidad y sin embargo el texto mantiene su valor, no solo documental, sino literario. Extraído el texto cronístico de su contexto original (la realidad empírica), se sostiene autónomo hasta llegar incluso al libro. Textos que no fueron recogidos en libro por sus autores lo fueron después por sus lectores. Es el caso de las crónicas del primer Mariátegui.

La tragedia del transatlántico británico, lleva a Valdelomar a cuestionar el avance tecnológico por pretender retar a la naturaleza al hacer navegar a un "continente" (el Titanic era el mayor barco de pasajeros del mundo jamás construido). La figuración de un futuro siniestro por dicha pretensión se traduce en una crítica a la tecnología. Pero Valdelomar termina la crónica imaginando a un pescador que mira al gran trasatlántico el día que zarpa, desde su bote de vela "plegada como un ala muerta". La presencia

inquietante del pescador y su embarcación tradicional frente al Titanic, nos lleva a imaginar dos mundos en tensión, el del avance tecnológico moderno frente al tradicional sobreviviente, el hecho empírico ha sido contrastado con el imaginario y de esta manera se logra trascender el mero hecho informativo. Esta imagen final se despliega hacia la pesca artesanal, hacia la precariedad material y la soledad, también hacia el asombro que llega hasta el llanto del pescador, presumible por la inminencia de una nueva época. Los textos literarios no tienen un sentido fijo, sino que son bases capaces de generar "un elenco completo de significados posibles" (Eagleton, 2016, p. 163). Esa proyección es un mecanismo consciente que ejerce el cronista artista.

La objetividad de la noticia es dejada de lado, lo documental e informativo es el punto de partida, pero se ha utilizado para desencadenar una situación que comenta y critica el acontecimiento base, pero bajo la mirada del artista. Sus sentidos se proyectan en una dimensión que también debe ser considerada estética. Aunque trabaje con materiales provenientes del mundo de la información periodística, la noticia principalmente, los procedimientos del discurso van a pretender la trascendencia. El cronista ficcionaliza la noticia o parte de ella, los personajes o sus acciones, pero incluso cuando decide escribir sobre un hecho de poca relevancia o de interés muy personal, pero que ha impactado intensamente en el mundo interno del cronista, logra proyectar el texto a una dimensión más elevada que la noticiosa. El niño ladrón de flores de la crónica *El ladrón*[4] de Valdelomar o una fiesta en París en la crónica "Elegía" de Ventura García Calderón, no son hechos noticiosos y más bien muestran la voluntad de trascender del cronista artista, algo que solo se comprobará con el paso del tiempo y la constatación de que el texto se mantiene a flote en el gran océano de las producciones literarias.

La fórmula que propone Sefchovich por la cual la crónica al no ser factual (porque recoge la realidad de cierta manera, estética) es ficcional, parece estar haciendo depender la condición literaria de la ficción.

El término ficcional en este caso no alcanza para describir el tipo de realidad que levanta la crónica, sobre todo si la palabra ficción se relaciona con invención y casi de inmediato con literatura, pero, como sabemos, no toda ficción es literatura; el chiste, por ejemplo. La crónica se construye sobre una base factual, pero el cronista no solamente incorpora datos y hechos sino otros elementos del discurso como descripciones,

[4] *Colónida* (Ed. Facsimilar) N°1, Falsa Carátula, pp.3-4.

interpretaciones, comparaciones, sensaciones, figuras que entablan ante el lector una dimensión estética que debe comprender. Es evidente que interviene un tipo de interpretación sobre los hechos que permite el despliegue de la subjetividad artística. ¿Cómo procede el cronista artista?

En su crónica "La dama del violoncello" (1917, p. 517), Valdelomar describe el ambiente del Palais Concert animado, como era costumbre, por una orquesta de muchachas vienesas. Es un día en el que el tedio tiene "asida" su alma. De pronto descubre a una muchacha de luto entre las ejecutantes, "¡Una vienesa de luto!" (pág. 517) El hecho le llama la atención porque la dama del violoncello viste siempre de blanco. La orquesta ejecuta el *Ave María* de Gounod. Es entonces que la crónica despliega el mundo imaginario de la vida de la vienesa, de luto tal vez por un hermano caído en la guerra, o tal vez por una madre muerta lejos, o por un novio rubio "cuyo corazón orquestado tocaba para ella baladas sentimentales". En este caso la crónica se ancla en un hecho apenas noticioso, si atendemos a la definición de noticia como información sobre sucesos de actualidad sin que contenga opinión ni interpretación (Yanes, 2003), el hecho del Palais y el luto de una ejecutante de la orquesta de muchachas vienesas en la Lima de entonces. En esta crónica predomina más bien el estado de ánimo del cronista, que del tedio pasa a la identificación y a la condolencia y esa sensación de estar rodeado de gente extraña, a la que nada lo une, que desaparece cuando se identifica con el dolor. El luto ha creado un vínculo entre él y la dama del violoncello.

Por el lado de la ficción, la crónica incorpora la potencialidad que conlleva esta condición. En términos de Miguel Amores Fuster, que relee a Searle[5], cualquier frase podría ocurrir en un texto de ficción. "There is no sentence that from the start and in itself could be considered inappropriate, unacceptable or even strange in a fictional text"[6]. (2019, p. 146).

Amores destaca esta idea con la intención de señalar la "potencialidad" ilimitada de la ficción, es decir su capacidad para incorporar prácticamente cualquier frase al universo textual literario. La razón se basa en que no hay límites para que algún contenido textual pueda ser excluido de formar parte de una obra de ficción. Por más o menos relevantes que sean el hundimiento del Titanic o el ambiente del Palais Concert en la

[5] Searle, John (1975): «The Logical Status of Fictional Discourse», in New Literary History 6 (2): 319-332. https://doi.org/10.2307/468422

[6] No hay frase que en principio y en sí misma pueda considerarse inapropiada, inaceptable o incluso extraña en un texto de ficción. (La traducción es nuestra).

Lima de principios de siglo XX, no son siquiera lo más importante de la crónica. El centro de los textos es el mundo imaginado por el cronista que transfiere nuestra atención a un mundo valorativo y al hacerlo fractura la coherencia del texto periodístico e instala la potencialidad de la ficción.

El discurso transfigura la noticia en un hecho trascendente, y con ello asume la potencialidad que lo vincula a la ficción, sin socavar la realidad empírica. No obstante, dependerá del manejo que haga el cronista o la estrategia para ficcionalizar su materia, para saber que estamos ante lo literario; un hecho aparentemente inane o cotidiano o un gran acontecimiento pueden dar motivo para una crónica creativa. El diálogo que Machado de Assis entabla con los burros que jalan el antiguo vagón de funicular el mismo día en que se estrenan los nuevos bond eléctricos (vagones eléctricos), le permite desplegar opiniones sobre la esclavitud y las leyes (¡en la voz de los burros!), justo en el año en que es abolida la esclavitud en Brasil. En su crónica "Las doce del día en Lima", Valdelomar encuentra a una gitana y a un hombre que pelean por una moneda de un sol, él le reclama que el futuro que le predijo no se ha cumplido, y la abofetea. El policía quiere llevarlo a la comisaría. La escena representa, en realidad, para el cronista el destino encarnado en la pitonisa que es la gitana y el hombre que reclama es un rebelde que no se somete al destino. Ni ella ni él tienen culpa si ella es solo una intérprete del oráculo y él un inconformista, y así se lo hace saber a la autoridad, en medio de la calle y al mediodía en Lima.

"Ficcionalizar consiste en separar un texto escrito de su inmediato contexto empírico y hacer que sirva a propósitos más amplios" (Eagleton, 2010 p. 42). En ese sentido no importa tanto definir las oposiciones entre lo real y lo imaginario. El problema no es lo ficcional y lo empírico, sino el hecho de que el texto cronístico es extraído de su función práctica y elevado a una función en la que su proyección es ilimitada. Esto se logra con los mecanismos de la ficción.

La novela también recurre a ficcionalizar la realidad de la que parte. En la tradición literaria latinoamericana ese mecanismo habría de ser el principal en las décadas finales del siglo XIX hasta el siglo XX. De manera que la crónica literaria modernista está iniciando un procedimiento que en nuestra literatura habría de ser decisivo para el desarrollo de otros géneros en prosa. En el siglo XIX, desde el punto de vista de Bajtin, la prosa reclama una condición artística que se va a evidenciar principalmente en la novela, pero que abarca a todo el universo de los textos en prosa. La irrupción, entonces,

de la prosa periodística vinculada a la literatura se inscribe dentro de un proceso más amplio que es el de la estetización de la prosa. El ensayo, género que en Latinoamérica tuvo un impulso importante durante el siglo XIX, se encuadra también en este fenómeno.

En su condición documental la crónica se presenta dentro de un marco de interpretación (Eagleton, 2016) o un paratexto (Genette, 1989). Este marco de interpretación se podría definir como el discurso periodístico en general, que incluiría todas sus manifestaciones impresas, la prensa y su manifestación en el periódico. La lectura o la expectativa del lector sobre lo que encontrará en el periódico rige también para la crónica, probablemente en el centro de esa expectativa está la palabra noticia (con el sentido que hemos empleado más arriba). Pero en sentido amplio y pensando en lectores de periódicos del siglo XVIII, marco cronológico en el que incluimos la historia de la crónica, los lectores esperaban encontrar noticias (distintas a las de hoy, probablemente la llegada de un barco trayendo mercancía) y también ideas, opiniones, información en general, en resumen, la vida de otros ventilada en el periódico. Se ha escrito mucho acerca del placer de leer periódicos que fue una práctica moderna difundida desde las metrópolis, como también de que bastaba un lector para que los que no supieran leer se informaran en lecturas públicas de las noticias.

Pero algo que hay que decir de la crónica es que busca escapar de los principios reguladores del periódico y que aun así esa condición no desorienta a los lectores sino más bien los entusiasma (aquí es donde intervienen el *sentido*, de las palabras y las operaciones sintácticas o procedimientos de la ficción). El gusto por disfrutar de la prosa, la forma en que las noticias llegan revestidas no solo de suntuosidad sino de picardía y de comentarios irónicos o retadores de la conciencia ciudadana, convirtieron a las columnas de crónica en infaltables en cualquier diario o revista de la época.

A partir de estos presupuestos queremos identificar con mayor claridad la dimensión estética de la crónica, partiendo también de que es la prosa en general la que logra un estatus artístico durante el siglo XIX, y de que tanto la crónica como la novela se encuentran entre los géneros que pugnan por su reconocimiento como objeto artístico. Julio Ramos se refirió a los soportes institucionales europeos, como la educación y el mercado editorial, que favorecieron la difusión del discurso literario, una situación muy distinta a la de América Latina. La novela desde el siglo XVIII europeo cumplió funciones, como la "representación y domesticación del nuevo espacio urbano" (Ramos, 1989 p. 84), papel que la crónica asumió en nuestras tierras en un contexto periodístico a

finales del siglo XIX. El reclutamiento de escritores en la crónica se explica por esa condición débil del campo intelectual.

Por su parte la novela del modernismo hispanoamericano, generalmente breve, suele representar conflictos relativos al choque de un sujeto artístico o de gran sensibilidad y un entorno en vías de modernizarse[7]. Precisamente Enrique Carrillo con su *Cartas de una turista* de 1905, un caso destacado de la novela modernista peruana (Zavaleta, 1995), construye una historia donde el escenario es el balneario de moda de Lima y los hechos más importantes ocurren a nivel de los sentimientos, pero surgidos por una confrontación cultural, la mujer protagonista es inglesa y el contraste se manifiesta con la sociedad local, la libertad de la mujer, su educación, sus criterios y relaciones.

Trataremos de abordar la respuesta acerca de los procedimientos estéticos de la crónica a partir del análisis de tres aspectos: el plano enunciativo, tipos textuales presentes en la crónica y las figuras de la imaginación.

### 1.4.1 La enunciación en la crónica literaria

En el plano enunciativo es importante vincular la personalidad artística del escritor de géneros tradicionalmente literarios como novela o poesía y la del autor de crónicas, esto es pertinente si advertimos que, en el caso de un solo autor, temas, figuras, reflexiones, procedimientos transitan su obra cronística, novelística o poética. Las estrategias compositivas cambian, pero una sola consciencia artística habita en distintos géneros. Rotker (1992) cita en referencia a esto el "testamento literario" de Martí en el que da instrucciones para que se recopilaran sus textos periodísticos. La instancia enunciativa de la crónica no pretende ni transmite el apuro informativo del *reporter,* la morosidad de su escritura se instala en la descripción, la búsqueda de imágenes, la elevación de los hechos a un plano simbólico, la selección de los materiales con los que compone, la reflexión de los hechos, etc.

[7] "La autonomía soberana de la ficción frente a la realidad, sin negar sus contactos, su probable existencia paralela, la verosimilitud de sus figuras, es lo que da a la novela modernista de Carrillo su carácter fundador y su virtualidad de germen de un futuro realismo realista y ya no intento fallido de realismo romántico; pero antes la novela modernista peruana tenía que cumplir su ciclo de más o menos un tercio de siglo, aunque en estas cosas las delimitaciones cronológicas nunca son exactas" (Bendezú, 1992 p.106).

Por otro lado, como en el caso de la poesía, no parece existir una mediación, o deberíamos decir, la mediación del hablante es mínima. En la prosa novelesca donde el autor otorga a un narrador o narradores o hablantes las facultades de enunciación, esta mediación es hasta cierto punto explícita. Pero la crónica misma da cuenta de la existencia de este nivel (mínimo) de mediación a través de los seudónimos, que crean la distancia entre el autor y el hablante de la crónica, y aunque no todos los cronistas utilizaron seudónimo, cuando lo hicieron, durante el modernismo, expusieron el carácter moderno y cosmopolita del sujeto que representaban: El Conde de Lemos (Valdelomar), Juan Croniqueur (Mariátegui), El duque Job (Gutiérrez Nájera), Cabotin (Enrique Carrillo), todos ellos vinculan al autor con una identidad distinguida, social, cultural o artísticamente. Debe tenerse en cuenta que publicaciones serias, como la revista *Contemporáneos* de Bustamante y Ballivián y Julio A. Hernández, no publicaban artículos firmados con seudónimos "por buenos que sean" (Año I, tomo I, 1909). Pero el seudónimo gozó de importancia en las primeras décadas del siglo XX y fue la manera de identificar a los artistas que hacían crónicas literarias, de los reporters.

La imagen de sí mismos corresponde a alguien ubicado en una zona de vanguardia en lo artístico, en lo político o en lo ideológico y a menudo en los tres campos. Abraham Valdelomar con su seudónimo El Conde de Lemos ejerció incluso en la vida pública la imagen de dandy, con el fin de hacer evidente que el arte era el motor de su vida. Escritores amigos le llaman Conde, simplemente. Mariátegui y Carrillo eligen seudónimos de origen francés, con un claro signo de vanguardia cultural y a la vez de valores artísticos universales, como se entendía entonces lo francés. En fin, se trata de sujetos modernizadores y modernizados. Esto es importante cuando consideramos que el sujeto de la enunciación en las crónicas, artista, de gran sensibilidad, no necesita para existir una realidad modernizada. Incluso a menudo la perspectiva desde la cual se comenta la noticia o se presenta la novedad, es en sí misma una fórmula particular, enfocada en la crítica y el análisis o, directamente, en resaltar lo contradictorio, lo inquietante, lo ridículo, lo desfasado o lo incoherente de la realidad circundante. La perspectiva crítica del cronista es su principal arma modernizadora, es decir, su palabra es la moderna.

El sujeto moderno de la enunciación de la crónica y en sentido lato, del modernismo, componía desde una imaginación modernizada. Recuérdese que la crónica latinoamericana, instalada a menudo entre la muerte del mundo aldeano y la irrupción de

la ciudad moderna, no solo en el sentido material sino espiritual, advertía que los valores de un mundo por el que se siente nostalgia deben ser sacrificados por la irrupción de otros nuevos, el primer indicio de ello es la sensación de la vertiginosidad del tiempo presente, frente al moroso del tiempo aldeano. Todavía en 1925 César Vallejo señala con complacencia la sensación de pueblo pequeño que se vive en Madrid, los adelantos tecnológicos existen, pero no se dejan sentir.

> En Madrid se tiene la impresión de que los elementos del progreso no son ya nuestros amos y nuestros verdugos, mecanizándonos bajo una ley advenediza, fatal y ciega, o matándonos fatal y ciegamente, sino que, antes bien, ellos contribuyen a libertarnos y a incrementar nuestra vida (2002, p. 185).

Para Julio Ramos (1989) la modernización finisecular significó una gran transformación de la vida diaria, concreta, no inventada, ni imaginada por los intelectuales que la representaron en un *discurso de la crisis*. Ramos sostiene que este discurso se articuló (y se articula hasta hoy) como una narrativa de legitimación, en la que hablar de crisis de valores, de la vulnerabilidad de lo estético frente a la masa y el mercado, significaba también reclamar autoridad para quienes habían sido desplazados de sus funciones tradicionales como administradores de la racionalización y modernización de las nuevas repúblicas. "La crítica de la modernización posibilitó la modernización de la crítica" (p. 209). Por ello la importancia de la autonomía frente al mercado y a los intereses del Estado que el escritor finisecular estableció como autorepresentación. A ello debemos agregar su conciencia de la marginalidad como escritores sin aparente lugar de enunciación y autoridad, pero que pugnan por el ejercicio de una conciencia crítica. Desde esa conciencia crítica la generación de mujeres intelectuales del Perú colocó en el debate público el tema de la educación de la mujer y del indígena exiliado en su propia patria luego de la Guerra del Pacífico.

Un aspecto importante que queremos destacar en el razonamiento de Julio Ramos es que la autonomía del mercado (y del Estado), que buscaron los modernistas, no puede reducirse a la ideología del "arte por el arte". Desde el discurso de José Martí, sobre la importancia de la belleza para la sociedad (que explicita en su crónica "El poeta Walt Whitman"), según señala Ramos, hasta el llamado de Manuel González Prada a los escritores, en nuestra opinión, en el discurso en El Ateneo de Lima: "Lejos de aquí los teóricos y soñadores que trazan demarcaciones entre ciudadano y poeta" (p. 49); la funcionalidad social de la belleza se vincula con la producción cultural.

La autonomía del sujeto de la enunciación debe entenderse en relación con la condición artística del mismo, investido de una potencialidad semejante a la que Amores otorga a la ficción, el sujeto de la enunciación se sitúa en un espacio estético moderno, universal, imaginado como propio y a la vez compartido. Esta conciencia es nueva entre los escritores latinoamericanos, pero les permite saltar de su propio mundo interior al gran cosmos literario y disponer de materiales universales modernos. Si la novela es un género de sociedades abiertas[8], la crónica modernista lo es, además, de sociedades modernas donde la interacción de los discursos es un signo de la circulación de un espíritu nuevo, "el espíritu democrático del siglo" como señala González Prada del siglo XIX, y a partir de él hundirse en "el alma universal", señala Darío, ya en el siglo XX.

Mariano Siskind (2017) designa el "deseo de mundo" como expresión de las ambiciones artísticas e identitarias de los escritores modernistas. "Cualesquiera sean los significantes que la designen, la obsesión por el mundo como manera de superar las determinaciones nacionales de la significación literaria tiene una larga historia" (p. 30). En los países latinoamericanos esta conciencia artística universal está asociada a los proyectos cosmopolitas que surgen con la Independencia y que vinculan la gesta independentista con un futuro de colaboración entre naciones. Aunque estos ideales estuvieron vinculados a los conflictos entre las potencias imperiales por un nuevo cuadro geopolítico donde los mercados abiertos darían paso a nuevas hegemonías (Lewin, 1948), los ideólogos de la Independencia delinearon esas aspiraciones cosmopolitas identificándolas con la superación del virreinato. Vizcardo y Guzmán imagina un futuro en el que individuos de todas las naciones construyan con nosotros una nueva nación (*Carta a los españoles americanos*). La fantasía de un mundo abierto se identificó con progreso y libertad.

En el discurso literario, en el Perú, será nada menos que Felipe Pardo y Aliaga, quien formule enfáticamente sobre la crítica de costumbres, que es un "caudal lícitamente disponible para los escritores" (1971, p. 40) desde la época de Aristóteles y agrega que era el camino que los escritores de naciones civilizadas debían seguir. El acceso a ese caudal "lícito" era la vía para civilizar un país o para modernizarlo primero en su

[8] García Gual dice con respecto a la novela que carece de mesura clásica, su forma abierta corresponde a la sociedad helenística que la creó (sociedad abierta) distinta a la polis griega. (1972). Bajtín señaló que la novela era un género en formación, es más joven que la escritura y el libro (1991). Beltrán (1917) sostiene que el fenómeno más reconocido de la literatura moderna es la hegemonía de la prosa. Consideramos que, entre los géneros de la prosa, la crónica es también un género en formación.

literatura. La idea habría de tener éxito y dio frutos en las siguientes décadas, el tema de las costumbres fue predominante y superó lo que se conoce en nuestra historiografía como costumbrismo. Pero la modernización de la escritura exigió una total reconstrucción de los materiales y de las identidades artísticas y es el modernismo el que se planteó encarar esa renovación en una época inestable y con ello sentaron las bases para la autonomía creadora.

Tratando de limitar nuestro enfoque al sujeto de la enunciación, a partir de la crónica de los autores estudiados, debemos señalar que en razón de la estrategia discursiva el hablante se instala como una voz autorizada y reflexiva cuando ofrece el análisis sesudo de su entorno político o cultural, pero cuando el objeto de la crónica es la representación de una situación referida a la actualidad de la ciudad, sea un hecho ocurrido u otro discurso, el hablante realiza una versión de los hechos subjetivada, de acuerdo a su mirada, que podríamos llamar impresionista, según lo define George Simmel en un artículo de 1918, en oposición al expresionismo o vanguardia que a principios del siglo XX estaba imponiendo sus fueros:

> De esta suerte el expresionismo nada tiene que ver con la imitación del ser o de un suceso que es la intención del impresionismo. Las impresiones, después de todo, no son productos puramente individuales del artista sino pasivos y dependientes del mundo exterior. La obra de arte que las refleja es un tipo de mezcla de la propia vida del artista y la peculiaridad del objeto dado. El objeto artístico, en este caso, debe sugerirse al artista, desde el exterior, desde la tradición, desde un ejemplo previo, desde un principio fijo. Pero todas estas fuentes de la forma están contenidas en la vida que se afana por desplegarse en forma creativa dentro de sí misma (2000, p.320)

La crónica es, como hemos afirmado, una forma de alterar o distorsionar la realidad referida. Pero dicha realidad debe sugerirse al artista e impactar en su propia vida. Nos referimos por ello a la técnica del arte impresionista porque sugiere un cambio en el punto de vista, desde el objeto al sujeto, en el que la experiencia es construida por el observador. A diferencia del Realismo que sostenía que los objetos emanaban los estímulos de percepción, el impresionismo presupone un diálogo entre el mundo exterior y la reacción de los sentidos. “El impresionismo debe comprenderse, desde la mirada de un proceso desorganizador de una realidad orgánica que debe reconstruirse en el observador” (Araya, 2009, p. 28) Esta distorsión se manifiesta mediante un mecanismo del discurso, pero provienen de la mirada subjetiva sobre los objetos de la realidad o sobre la naturaleza.

Ahora bien, no podemos dejar pasar el hecho que durante la época del modernismo, si bien el género es elevado a categoría artística, muchas crónicas, incluso dentro de una misma columna no parecen cumplir con las condiciones literarias, al lado de otras de indudable factura artística; la heterogeneidad e hibridez de un género frontera permite precisamente esta falta de límites, estos distintos objetivos y estos cambios en la configuración del enunciador, que puede pasar de ser un artista que mira, crea y narra, a un periodista que describe y renuncia a las posibilidades figurativas del texto. Las propuestas teóricas sobre la literatura de viajes de Sofía Carrizo (1994), nos pueden ayudar en ese sentido. La autora señala la diferencia entre literatura de viajes y relatos de viajes dado el grado de ficcionalidad y factualidad. La literatura de viajes implementa una modalidad completamente ficcional en la cual el itinerario se subordina a las vicisitudes de la existencia de los personajes, es decir la función narrativa predomina sobre la descriptiva y documental. Los relatos de viajes expresan más bien la predominancia de la función descriptiva, sin la configuración de la expectativa por un desenlace.

> Dicha frontera está determinada por las peculiaridades que resultan de esa inescindible y dinámica interacción entre un panorama informativo que ostenta un carácter referencial, relacionado en última instancia con expectativas profundas de la sociedad receptora, y constantes propias de la construcción literaria (Carrizo, 1994, p. 128).

Otro aspecto a tener en cuenta son las expectativas del lector virtual. En los libros de viaje modernos predomina la idea de un viaje en el que un protagonista logra sortear los problemas que le presenta la travesía a partir de estímulos individualistas. La expectativa de la sociedad, en el contexto de lo propiamente textual, se cumple, en la modernidad, con un héroe solitario.

Esto nos lleva a la posibilidad de distinguir, dentro de la obra cronística de un autor, crónicas con un grado mayor de ficcionalidad y otras con un grado mayor de función descriptiva y factual, pero ello no nos lleva, a extraer estas últimas del corpus propiamente literario. Ello dependerá de muchos factores, entre ellos que el cuerpo cronístico de una columna pase a ser publicado en libro, años después de su edición periodística; asimismo, que el texto cumpla con las expectativas de un lector de diarios que busca en las crónicas el disfrute de la lectura, el placer de la palabra, aún en el caso de que los aspectos formales nos indiquen la predominancia de la función descriptiva. Estos son los riesgos de un género frontera como lo son, de acuerdo a Carrizo, los relatos de viaje y, para nosotros, también las crónicas. Lo que queremos resaltar es que la

condición literaria no se desprende exclusivamente de condiciones formales, aunque debamos señalarlas en aras de comprender mejor los alcances y límites de un género fronterizo.

Vayamos a la distinción entre el lenguaje poético y el de la prosa o entre lo que llamaremos el lenguaje de la poesía y el de la crónica, que establece Bajtín al señalar que el género poético elimina todas las huellas del plurilingüismo social y más bien crea la unidad tensional del lenguaje, mediante la cual "el lenguaje poético único de la obra se eleva del caos del plurilingüismo del lenguaje literario vivo, del que es contemporáneo" (1991, p. 115). Aclara que, sin embargo, esa unidad del lenguaje poético, que no sale del círculo social, cerrado en sí mismo, se da en épocas muy raras de la poesía. (Efectivamente, desde el siglo XIX y avanzado el siglo XX hay un fenómeno de prosificación de la poesía). Pero el prosista procede de manera distinta, "admite en su obra el plurifonismo y el plurilingüismo del lenguaje literario y extraliterario" (p.115). En base a la diversidad de lenguas construye su estilo, conservando al mismo tiempo la unidad de la personalidad creadora.

> El lenguaje del prosista se coloca según niveles más o menos adecuados al autor y a su instancia semántica última: algunos elementos del lenguaje expresan abierta y directamente (como en poesía) las intenciones semánticas y expresivas del autor; otros, refractan esas intenciones: el autor no se solidariza por completo con tales palabras y las acentúa de manera diferente-humorísticamente, irónicamente, paródicamente, etc.(...)" (Bajtín, 1991 p.116).

Esta distinción entre el lenguaje del prosista y el poético es importante porque permite exponer cómo el prosista se distancia del lenguaje de su obra, de la palabra ajena, al discutirla o negarla mediante los mecanismos del humor, la ironía o la parodia. "Así, el prosista puede utilizar ese lenguaje sin entregarse por entero, manteniéndolo semiajeno o totalmente ajeno, pero obligándole a su vez, en última instancia a servir a sus intenciones" (Bajtin, 1991 p. 116).

En la crónica se manifiesta con mayor evidencia la lejanía de la palabra ajena con respecto a la del autor, pero esa palabra está cargada de intenciones sociales, el prosista obliga a esa palabra a servir a sus nuevas intenciones. Ingresa entonces la ironía como actitud del hablante frente a la palabra ajena o como intermediaria entre el hablante y la realidad referida, entendida como confusa o incoherente. La parodia o el humor, son recursos muy frecuentes de la crónica, Valdelomar los usa para referirse a la arena política; Vallejo se aleja de la palabra ajena mediante la decepción frente a discursos que

contradicen la acción humana (los líderes del desarme que se están armando hasta los dientes entre guerras). El hablante frívolo de Ventura García Calderón (en *Frívolamente*) o el dandy de Valdelomar deben ser considerados entre lo que denomina Silvia Molloy *la política de la pose,* en la que la exageración, el exhibicionismo, contenían una fuerza corrosiva y obligaban a reconocer la presencia del artista. "Manejada por el *poseur* mismo, la exageración es estrategia de la provocación, para no pasar desatendido, para obligar la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso" (2017, p. 2) Es otra estrategia para distanciarse de la palabra ajena.

Pero el hablante de "Bajo el clamor de las sirenas" del mismo García Calderón, a pesar de persistir en el valor de la frivolidad, como equivalente a vitalidad, está comprometido con los valores universales que proyecta Francia, ahora amenazados por la guerra, y se convierte en un observador y analista de los gestos humanos que se esconden detrás de las caretas pacifistas, neutrales o solidarias. Ha pasado de la ironía a la seriedad, pero aun así nunca es grave. Valdelomar por su parte manifiesta en sus crónicas unidad y continuidad, el hablante de "Con la argelina al viento" o el de "Comentando el cable", siempre se rige por el valor del arte en su vida, defiende la sinceridad, honestidad y el sacrificio de su labor, pero a la vez la convicción de que no está solo, por lo que crea comunidad, una comunidad de escritores que construye permanentemente en sus textos como si se tratara de la fuerza humana que está luchando por imponer el arte en el Perú.

Estas representaciones del hablante deben ser entendidas como parte del empeño por construir una obra, a pesar de las amenazas de la fragmentación de la actividad periodística e incluso a pesar de la percepción misma de los escritores de no poder realizar con la escritura de crónicas una obra mayor. El mejor ejemplo de esta contradicción en Latinoamérica lo representa Gutiérrez Nájera, que hizo de su frustración como escritor de crónicas todo un tema artístico. No obstante, la escritura en periódicos estaba en el centro de su quehacer literario. La idea de construir una obra se regía hasta entonces por la ley que sostenía a los géneros clásicos: una obra de cierta extensión, publicada en libro, meditada en solitario por el artista. La crónica expone al artista al "fuego sagrado de concebir en la premura" al decir de Alfredo Gonzáles Prada (1981, pág. 219) una euforia especial de la dinámica periodística, pero que al parecer desaparecía fuera de las redacciones. Esa premura, la cercanía del pálpito del lector, frente a un escrito, no se asociaba con la construcción clásica de una obra.

En el escenario limeño del periódico, las fuerzas modernizadoras, capaces de recoger los cambios que se sucedían, en el arte en particular, pero también en la política, la ideología o los valores, estaban amenazadas precisamente por la condición propia del periódico: lo público. Valdelomar es el que mejor expresa este temor e incomprensión, no estaba lejos el recuerdo de la persecución que la sociedad hizo contra Clorinda Matto precisamente por una publicación poética. Valdelomar es consciente del cambio que están generando, no solo él, una pluralidad de escritores:

> Nosotros, los escritores de hoy venimos a traer a las generaciones que nos han de seguir, la buena nueva. Nosotros opusimos a la literatura del seviche y de los olluquitos con charqui el valor estético. A la sonoridad vacua opusimos la emoción pura; a la grandilocuencia, la serenidad; a la falsa emoción, la sinceridad analítica; al infundado grito y la necia lamentación, la fina queja psicológicamente justa. Por primera vez analizamos la naturaleza y devolvimos en ritmo, en línea, en color, las impresiones objetivas. Nosotros trajimos a la burda literatura nacional el valor ironía, el valor sugerencia, el valor verdad, el valor síntesis, el valor análisis, el valor misterio, el valor silencio, el valor humour, el alto humour que nadie conocía y que aún muchos ignoran (p.548).

El Conde de Lemos firma esta crónica el 12 de noviembre de 1916, el año de *Colónida* y cuando ya estaba en condiciones de hacer un balance del impulso de su generación "en prosa, verso, ciencia analítica". Es la misma crónica en la que recrea el diálogo con un amigo "lerdo de cerebro y menguado de liberalismo", "atado a fórmulas", "hijo mayor del prejuicio", responde a una pregunta sobre lo que el escritor y su generación han hecho:

> Nosotros no hemos hecho proezas cívicas. Y si se nos considera cívicamente ineptos y corrompidos hasta la médula ¿qué lección de patriotismo nos habéis dado señores héroes? ¿El espectáculo de nuestras montoneras? ¿El espectáculo largo, triste, trágico y repugnante de nuestros parlamentos? ¿La risible lección de nuestras lecciones políticas? ¿El rescate de Tacna y Arica? ¿La conquista de los derechos democráticos? (p. 549)

Los artistas cronistas, escritores del grupo de Valdelomar, estuvieron presionados por una sociedad que exigía conductas políticas, cívicas, correctas, en un panorama desolador. Las presiones sobre la prensa local son también parte del enemigo. A la conciencia de ser señalados se opone la fuerza de su credo, el convencimiento de haber renovado la literatura peruana. En las crónicas de Valdelomar se hace evidente el atrevimiento frente a la persistencia de las fuerzas del pasado.

La crónica es, en el espectro de las renovaciones del modernismo, el género que con más audacia enfrentó el academicismo reinante, en particular, en nuestra literatura.

Las limitaciones que rodeaban a la labor pública del periódico hicieron estragos en figuras pioneras.

### 1.4.2 Tipos textuales

En el contexto de una columna de crónicas se podía encontrar notas sociales, culturales, series de crónicas sobre un mismo tema, sesudos análisis culturales, políticos, aunque con mayor frecuencia, en nuestro medio, comentarios "apicarados" sobre la escena política local. Son cuentos, aunque su contexto inmediato es la columna. A menudo el relato tomaba una porción de la noticia y desde ahí el cronista desenvolvía una trama.

En la mayoría de los casos el cronista cambiaba de casa periodística y asimismo de la denominación de su columna. Uno de los más constantes en nuestro medio con una columna fue precisamente Enrique Carrillo y su "Viendo pasar las cosas", que también fue el título del libro que publicó años después, con una selección de sus escritos periodísticos. La columna tuvo tres temporadas, en *Actualidades*, *La Patria* y *Mundial*. La constancia se dio más bien en el seudónimo que identificaba al cronista, aunque migrara a otro periódico. Claro está también están los que usaron más de un seudónimo o los que los dejaron de usar. Federico Elguera mantuvo un personaje ficticio, el Barón de Kief, como el personaje de sus crónicas y a la vez como seudónimo.

Si miramos el panorama de la producción cronística tendríamos que ceñirnos a lo señalado líneas arriba en relación a la crónica y la ficción. La crónica se estructura sobre la base de un elemento externo o mundo preexistente, la noticia, traducida por el cronista a una versión muy personal, presentada como parte de su experiencia, pero no como observador frío sino como un sujeto afectado profundamente por dicha realidad. La manera de filtrar esa noticia, o deberíamos decir esa "actualidad", tuvo una gran diversidad de fórmulas, donde el autor somete a la noticia a sus fines y no al revés como en el reporter.

Paralelamente encontramos una búsqueda permanente de innovación compositiva, en la que el papel de la ficción, entendida como un mundo interior creado en la crónica, se abre paso frecuentemente y en paralelo al elemento externo. Pero no es solo eso, la experimentación con la lengua llevó a los cronistas a explorar la incorporación de la palabra ajena y poner en tela de juicio esa palabra. La crónica no fue una réplica del

discurso público; aunque se interesó por difundir ese discurso, fue también una evaluación permanente de la palabra autoritaria de los gestores políticos, culturales o religiosos, como también de la opinión pública que hacia principios del siglo XX ya tenía un cuerpo y peso específico. Por ello las estrategias compositivas de la crónica tenían diversidad de estilos, tipos textuales, fórmulas literarias, todo ello en un contexto en el que los géneros periodísticos estaban en formación.

**La semblanza**, es un tipo textual frecuente en la crónica, podemos encontrarla en la prosa novelesca. Se trata de la descripción-construcción de un personaje desde la mirada del narrador. La semblanza puede revelarnos mucho acerca de un personaje, llegar incluso a exponer sus contradicciones, a veces mediante preguntas incisivas, puesto que se solía acompañar la semblanza de una entrevista. La imagen del personaje emerge a través de un recorrido biográfico, muchas veces producto de una investigación previa, o a través de la captura de un momento de su vida abordado directamente por el cronista mediante una entrevista.

La semblanza fue una estrategia para elaborar un canon, imponerlo y promover con ello a autores poco conocidos; pero también tomó la forma de un homenaje, de ajuste de cuentas o de consagración. Las numerosas semblanzas de la época no son solo una preferencia cómoda por un tipo textual determinado, explica la necesidad de establecer tendencias, de crear redes. Las semblanzas fueron también una fórmula elegante de la publicidad, pero las más eruditas son un verdadero trabajo de investigación e interpretación. Son textos que incorporan la discusión sobre los puntos claves de la producción literaria de esos años modernistas como el reclamo que hace Martí en su semblanza de Oscar Wilde en la famosa crónica sobre la conferencia del poeta irlandés en el Chikering Hall, publicada en *La Nación* en 1882: "¿Por qué nos han de ser fruta vedada las literaturas extranjeras, tan sobradas hoy de ese ambiente natural, fuerza sincera y espíritu actual que falta en la moderna literatura española?" (1974, p.21). Pregunta que incorpora su propia ubicación en el espacio espiritual de creación, tan discutido e incomprendido, de los escritores modernistas. González Prada escribe "Renán" (2004, pp. 86-102) y discute sus teorías sobre la humanidad de Jesús, lo hace para dar a conocer la libertad del pensador francés al despojar de divinidad a tal figura histórica.

Tal vez una de las más célebres y lúcidas semblanzas peruanas de la época fue la dedicada a Rubén Darío por parte de Ventura García Calderón en el prólogo de *Pages Choisies* (1918), que nosotros hemos consultado en el libro de 1920, *Semblanzas de*

*América.* Este último reúne, además, semblanzas de Asunción Silva, Herrera y Reisig, Gonzáles Prada, Ricardo Palma, José Santos Chocano, etc. Son en realidad textos híbridos entre la semblanza y el estudio interpretativo, que por su libertad y estilo personalísimo son también una lectura tanto de la obra como de la personalidad de los autores escogidos. La semblanza de Rubén Darío ofrece varios puntos importantes para comprender el modernismo y la situación de los escritores hispanoamericanos en ese momento. En la historia reciente de América, señala, en los primeros años luego de la Independencia, el poeta era "aeda y combatiente", ciudadano más que simple poeta, sumido por la administración pública o la política. Rubén Darío es casi el primer poeta que quiso ser solo poeta. Pero se trataba de un poeta que huía de los lugares comunes, "habla de suntuosidades orientales en un continente de labradores" (1920, p. 48), quería alejarse de las hazañas criollas y el eterno canto a Junín y la interminable oda a la agricultura de la Zona Tórrida.

Pero tal vez lo más importante de esta semblanza de Ventura García Calderón es el concepto de desarraigo de los escritores de la época, divididos entre una *patria intelectual* y aquella querida y siempre presente patria de su nacimiento: clave para comprender el fenómeno del modernismo desde dentro. En los años en que trató a Darío entre charlas de boulevar y trabajo literario, cuando el nicaragüense dirigía la revista *Mundial Magazine* en París (mayo de 1911-agosto de 1914), lo vio enfrentar momentos difíciles, críticas severas y demonios internos, sumado a ello, lo vio experimentar la extraterritorialidad del escritor moderno. Ahí reside la representatividad del gran Rubén como símbolo del escritor hispanoamericano:

> Es pues el hispanoamericano por excelencia, el producto singular de veinte cruces de razas en un siglo, la síntesis vivida de viejas inquietudes aventureras y nuevas curiosidades refinadas, ese ser extraño, super civilizado y semibárbaro que muchas veces compararon con los italianos del Renacimiento, un Euforión capaz de cultivar "flores del mal" en la selva del Amazonas y de entender las delicadezas de Verlaine en una estancia de Patagonia (1920, p. 50).

Años antes, en su fundamental "Elegía" (1912), el mismo Ventura se había definido a sí mismo como una síntesis de razas, credos y culturas. Para él Darío también encarnó el desconcierto del indio ante las desconocidas fuerzas de la naturaleza, ahí reside su éxito y su tragedia, fue un intérprete de un estado del alma. Ventura señala, a su vez, que en *Azul* fue la prosa la gran novedad y no propiamente la poesía. Esta observación pudo haber servido como insumo para la crítica y para la investigación académica en

nuestra historiografía. La prosa, como vamos a ver, libró una larga batalla por su reconocimiento artístico, los poetas franceses desde Baudelaire trazaron la senda y nuestro modernismo asumió el reto.

César Vallejo por su parte escribió numerosas semblanzas, casi todas de escritores. "Con Manuel González Prada", "Con José María Eguren", "El Conde de Lemos", "Abraham Valdelomar" y debe agregarse "Abraham Valdelomar ha muerto". En Europa escribió: "Enrique Gómez Carrillo", "Ventura García Calderón", "Hugo Barbagelata", "Gonzalo Saldumbide", "Alcides Arguedas", "Francisco García Calderón", "Picasso o la cucaña", "Los funerales de Isadora Duncan", etc.

Distinguimos sus primeras semblanzas escritas en el Perú de las escritas en Europa porque las primeras ofrecen un estilo plenamente modernista, porque ni la palabra directa del personaje en diálogo con Vallejo, supera las impresiones personales del autor. De hecho los datos o la información que obtenemos de los personajes en sus semblanzas son muy escasos. Es una técnica impresionista, sin ningún asomo de objetividad como ideal informativo, son casi bosquejos o retratos de breves pinceladas, no por ello incompletas o superficiales. Es evidente que Vallejo no quiere ceñirse a normativas periodísticas, es él, su mirada y sus sensaciones las que sobresalen.

En la crónica "El Conde de Lemos"[9] (Puccinelli, p. 3 T.I), Vallejo describe el paseo a la Exposición que emprendiera con Abraham Valdelomar desde la redacción de *Mundo Limeño*, van "en el eléctrico" y a la "orilla de verdes alamedas". Al bajar en el Paseo Colón "hay curiosos que nos atisban y cuchichean". La personalidad de Valdelomar es compleja, señala Vallejo, el Conde insiste en que tiene que luchar contra los prejuicios, hablan de su viaje al norte, de los seudo-literatos que publican solo porque tienen dinero o posición. "Una pausa dolorida. Los autos y los coches y las gentes, toda la grosera grita urbana llega a rasguñar el hábito sentimental de un orgullo desolado" (p. 4). Pero no todo son quejas, a pesar de que queda muy claro el ambiente hostil de Lima hacia el escritor, Valdelomar tiene planes de formar una especie de "federación intelectual", con los mejores elementos de todo el Perú y reflotar *Colónida*. La crónica se enfoca en el perfil moderno de la ciudad con sus confiterías iluminadas, sus coches de lujo, las mujeres bonitas cuando cae la noche y el momento más frívolo y democrático de Lima. El escritor está consustanciado con el ritmo de la ciudad moderna. En el sentido

[9] Publicada en *La Reforma* Trujillo, 18 de enero de 1918, según nota de J. Puccinelli, (ver anexo).

homenaje que escribe después de la muerte de Valdelomar, "Abraham Valdelomar ha muerto" , termina con una frase que anuncia el vacío y su sonoridad modernista: "la campana de la basílica lírica está tocando vacante" (p. 1919)[10].

"Con Manuel Gonzáles Prada", es una semblanza que nos introduce en los pasillos de la antigua Biblioteca Nacional, de "paz abstractiva", como si se tratara de un templo donde va al encuentro del Maestro.

> Yo le miro sobrecogido, el corazón me late, y vuelan disparadas mis mayores energías mentales hacia todos los horizontes, en mil centellas raudas; como si algún latigazo diligente justificara de súbito a un millón de brazos invisibles, para un trabajo milagroso, más allá de la célula…(p. 13)[11].

El joven poeta cronista se declara abiertamente sometido por el poder hipnótico de González Prada, que, según afirma, llega a sugestionarlo. Pero eso no es todo, Vallejo se siente desintoxicado ante esa "montaña creadora". ¿Qué lo ha intoxicado? Los prejuicios, la incomprensión, o probablemente la atmósfera citadina. Es evidente que a González Prada lo preside su propio mito que para 1918 estaba muy consolidado en las nuevas generaciones. Su rebeldía ante la norma, ante los "doctores" que señalan al simbolismo como un disparate, o ante la gramática, debe haber hecho sentir a Vallejo un gran impulso de libertad; la audacia en literatura vale más que cualquier error técnico, señala el maestro. Finalmente podemos advertir que traza dos líneas firmes de su carácter, la inteligencia y la enemistad con todo formalismo. Vallejo extiende la crónica luego de terminado el encuentro, se siente transformado después de la entrevista "con los nervios en tensión", un mendigo tañe una flauta a las puertas de una iglesia donde, a diferencia de la Biblioteca, nadie habita. Con esta seña cierra el círculo y se adscribe como un devoto discípulo del gran maestro. Esta semblanza es casi una confesión de fe, los breves trazos sobre el personaje se afirman como ante la inminencia de un milagro.

Las semblanzas sobre escritores peruanos escritas en Lima distan mucho de las escritas en París, en las que encontramos a un Vallejo más maduro y exigente. Frente a Enrique Gómez Carrillo, el gran cronista, afirma: "Gómez Carrillo está viejo para siempre", pero ante Alcides Arguedas: "señalo al más alto escritor de Bolivia, autor de la hercúlea *Raza de bronce*" (p. 71). En el caso de Hugo Barbagelata, como de Ventura García Calderón, valora su actitud de servicio, su solidaridad con los escritores

[10] Publicada en *La Prensa,* Lima, 4 de noviembre de 1919, según nota de J. Puccinelli.

[11] Publicada en *La Reforma* de Trujillo, 9 de marzo de 1918, según nota de Puccinelli (ver anexo).

latinoamericanos que promueven. Es un Vallejo más seguro ante lo que podría ser la función y el deber de un escritor, Gómez Carrillo solitario, bohemio retirado, casi en decadencia, pero, aun así, próximo a casarse, no despierta aprobación o confianza. Pero Barbagelata o García Calderón cumplen con la imagen que Vallejo exige de un escritor.

La semblanza, como vemos, siempre es una perspectiva del cronista en la que no se busca objetividad, podemos considerarlas como parte de su poética al trazar líneas con las consideraciones que se relacionan con el papel del escritor, la forma de hacer literatura, etc.

Otros tipos textuales como el relato, la reseña o el ensayo, son de suma importancia para la crónica, pero debemos enfatizar que el género diversificó sus estrategias, sobre todo al incorporar la estética del humor y con ella introducir la ironía, la burla o la parodia de personajes, ideas o instituciones. Estas formas compositivas pueden ser observadas a partir de las figuras de la imaginación.

**Voltear la noticia/ comentar el cable.** Esta era una forma de abordar de manera personal una noticia, sin ceñirse exclusivamente a los datos fríos. De esta manera el cronista hacía figurar la experiencia como suya, aunque hubiese ocurrido muy lejos de donde se encontraba. Fue la forma más común de refractar una noticia y derivar a propósito motivaciones o intereses personales.

**Las crónicas de viaje.** Este tipo textual tiene una larga tradición en la prosa literaria. La crónica modernista de viajes se publica muchas veces fuera del periódico, precisamente porque la tradición del género tiene ya una sostenida relevancia. Ya hemos hecho referencia a la literatura de viajes y a los relatos de viajes. La crónica de viajes en periódico, sin embargo, tiene importancia en la medida que mantenga una relativa actualidad, como es el caso de González Prada que envía sus impresiones de París al periódico *La Integridad* de Lima en 1891 (Tauzin-Castellanos, 2009), o las *Crónicas de Roma* de Abraham Valdelomar enviadas a *La Nación* de Lima o a *El Comercio*, en 1913. Para los cronistas corresponsales de los más importantes diarios de Hispanoamérica, el viaje era solventado como parte de su trabajo periodístico, la mayoría de ellos se emprendía a las metrópolis europeas y por supuesto a París. Siskind sostiene que el viaje a Oriente es marginal en el universo de rutas de los modernistas, que más bien conectaban las capitales culturales de Hispanoamérica entre sí, Lima, Buenos Aires, México, Bogotá, etc., con París, Nueva York o Madrid (p. 297). Si el cronista modernista viaja a Oriente

lo hace con una imagen libresca previa, como le sucede a Rubén Darío en su crónica "Tánger"[12] que sin embargo contrasta con la realidad observada:

> Confieso que es para mí de un singular placer esta llegada a un lugar que se compadece con mis lecturas y ensueños orientales, a pesar de que sé que es una ciudad profanada por la invasión europea, adonde la civilización ha llevado, con escasos bienes, muchos de sus daños habituales. (2008, p. 152)

Uno de los más célebres cronistas de viaje es Enrique Gómez Carrillo, considerado un verdadero oráculo de la modernidad que en esos años se entendía como todo lo que pasaba en París (Gonzáles, p.166). Es él quien viaja a Japón y publica sus crónicas en *La Nación* de Buenos Aires y *El Liberal* de Madrid en 1905. Él también desarrolla un discurso crítico de la mirada francesa para observar Asia, África, etc., al introducir la crítica a la dominación colonial; sin embargo, el discurso predominante tiende a reproducir las bondades civilizatorias del colonialismo europeo en los territorios ocupados. En el mapa "estriado" al decir de Siskind, de las capitales europeas, se encuentran los relatos de viaje de Clorinda Matto, cuyo *Viaje de recreo* apareció originalmente en libro, acompañado de magníficos grabados de los sitios recorridos y en forma póstuma. Fuera de ese mapa y en épocas posteriores al momento estelar de la crónica modernista de viajes, se encuentran las crónicas vallejianas sobre Rusia, el libro "Rusia en 1931" que, aunque fue un éxito de lectoría, especialmente en Madrid, no se organiza a partir de la perspectiva del modernismo clásico hispanoamericano.

**El relato en la crónica.** Durante el siglo XIX la prosificación de los géneros va a iniciar un largo camino, la narratividad de la crónica se puede observar en todos los tipos textuales que esta desarrolla. Asimismo, no era infrecuente que la noticia ofreciera la posibilidad de extender desarrollos narrativos ficcionales. Son los casos más claros en los que se muestra la intención de crear mundos alternativos a la noticia que alcanzaran una simbolización de trascendencia mayor que la, a veces, chata realidad noticiosa. Valdelomar comenta el hallazgo de una estatua de Venus de la época latina en Cataluña, y extiende la crónica hasta descifrar todos los rostros de Venus a través de la historia y del arte. En su crónica "Las almas herméticas" señala haber visto un grupo de cuarenta chinos viejos que iban a tomar el barco de regreso a su país luego de permanecer en Perú más de cuarenta años. Imagina toda la experiencia de vida reunida entre todos, toda la

[12] Publicada en *La Nación*, 25 de abril y 14 de mayo de 1904

filosofía, los sueños, las imágenes, las pesadillas trágicas reunidas en seres que pasan los ochenta años. Imagina que viven en un mundo fantástico porque trabajan solo para conseguir la moneda que quieren canjear por el opio. Por eso mismo la travesía será para ellos ligera, apenas un cambio de sitio, son pobres, fracasados, pero no tristes, acompañados siempre de su pipa.

### 1.4.3 Figuras de la imaginación y crónica literaria

Las figuras de la imaginación son imágenes humanas que representan valores esenciales en la lucha por la construcción de la Humanidad (Beltrán, 2017). A partir de este presupuesto deseamos sostener la existencia de figuras de la imaginación sustentadas en una tradición propiamente cronística, aunque precisamente por el fenómeno de la prosificación de los géneros a partir del siglo XIX (Bajtin), la prosa novelesca e incluso la poesía modernista van a compartir en cierta medida la recurrencia a estas figuras. No nos extenderemos en esta parte en las figuras que son más bien objetos o lugares y que en cierto modo podrían incorporarse a un repertorio del modernismo y en particular de la crónica como la ciudad, la plaza pública, la biblioteca, París, los barcos, los cafés, las redacciones periodísticas, etc. Tampoco en las acciones como los paseos, viajes, las tertulias, la visita a museos. Todos construidos como símbolos modernos.

Deseamos concentrarnos en algunas figuras humanas planteadas por Beltrán, compartidas por la crónica con otros géneros de la prosa: la mujer moderna (la mujer fatal, la mujer activa, que reacciona frente a los hechos sociales, la mujer viajera); el hombre de bien que está representado por el escritor, poeta o artista. El mismo artista se representa a sí mismo como un hombre de bien, frecuentemente, como un ser limitado ya sea por el escaso espacio creativo que representa el periódico o por la convicción de que el escritor o intelectual no tiene posibilidades de ser escuchado en sus propuestas para cambiar el mundo. El *flaneur* es en cierto modo un trikster porque no parece tener oficio ni beneficio, en las crónicas consultadas sin embargo es más que un paseante de horas vacías, es un observador que anota en su paso por la ciudad, las incoherencias del paisaje.

Una de las figuras identificables en la crónica moderna es la del hombre inútil (el trickster moderno) representado sobre todo por personajes políticos. La crónica latinoamericana se manifiesta con una conciencia clara de sus posibilidades didácticas, pero también de crear una instancia de combate, por así decirlo, en la que dejar sentada su opinión e influir. Existe la convicción, desde el siglo XIX, de que la palabra escrita tiene la potencia de la acción transformadora, las novelas de Clorinda Matto y Mercedes Cabello habían hecho explícita esta voluntad. Crean ciudadanía, pero también espacios para la discusión artística, y como ya se ha dicho, regulaciones sobre la conducta urbana moderna.

Los y las cronistas crean una diversidad de públicos, un público al cual se dirigen en sus polémicas sobre arte, política, etc. y otro público más amplio comprendido en las crónicas sociales, pero también en las que se refieren a los hechos de la ciudad. Desde José Martí, Machado de Asis, Lima Barreto hasta Valdelomar, Clorinda Matto, entre otros, la conciencia de tener una tribuna ha dirigido los esfuerzos creativos de los cronistas, y también los retóricos. Evidentemente en la crónica literaria el fin principal era crear un público para el arte en general y para la literatura en especial. Por eso nos parece pertinente observar algunas figuras de la imaginación en la crónica. La razón de ello es la voluntad de construir figuras humanas que concentren los valores o los antivalores que se persigue mostrar, y que de alguna forma configuran una línea de pensamiento desde la cual nuestro análisis pueda hacer algunas generalizaciones.

*El trickster de la crónica*

Los políticos son las figuras inclinadas hacia el mal y la escena política es la que brinda mayores ocasiones para encontrar figuras vinculadas con intereses malsanos, bajos o cuyas acciones, desde el ángulo más inocuo, son ridículas o absurdas. Dentro de esta categoría debemos comprender a las autoridades civiles, que en muchos casos toman decisiones con respecto al diseño de la ciudad. La crónica reproduce en los paseos, los cambios arquitectónicos de las ciudades en transformación. En la mirada ambivalente del cronista, la nostalgia se introduce como fórmula para representar la crítica a los cambios, aunque también aparecen las imágenes de una fuerza renovadora y progresista que da marco a las andanzas por la ciudad, aunque rara vez se celebra a una autoridad edil o nacional.

Otra manifestación del trickster de la crónica son los escritores que por alguna razón reciben los favores del poder, carecen generalmente de talento y reseñarlos permite al cronista mostrar el submundo de las influencias sociales que mueven el universo de los editores y las publicaciones, estos escritores reciben un aplauso efímero y su arte es para la tribuna. "En París, al menos, el editor se ha convertido en un árbitro inapelable de los valores literarios, y él fabrica genios a su antojo" (Vallejo, p. 158 T.I) Todo esto con el concurso del escritor que se presta a la "cucaña". Esto se hace pagando a los "pontífices" de la crítica, estudios, ensayos y elogios publicados luego en cien periódicos. Es un sistema en el que hasta los periódicos y revistas contribuyen a embaucar al público.

*El hombre de bien*

Definitivamente la crónica busca consolidar la imagen del hombre de bien concentrada en el artista. La imagen de un artista comprometido no solo con su oficio, personal y solitario, sino con otros artistas. Un escritor promotor no solo de la cultura en general, sino de los artistas de la escritura en particular, es el más admirado.

Los ejemplos de cómo se concreta la formulación de esta figura abundan, pero quizás es César Vallejo el que mejor identifica las funciones, actitudes y proyectos del hombre de bien. Al realizar semblanzas de Valdelomar, Gonzáles Prada, Ventura García Calderón o Hugo Barbagelata, subraya en especial sus condiciones para el desprendimiento, el compromiso con la cultura y la ayuda o el servicio prestado a otros escritores incluso llegados a Europa y sin conexiones. Pero, así como establece esta figura, a la par comunica su poética. La crónica destinada a Víctor Hugo explica claramente cómo un escritor obtiene fama y beneficios gracias a su actuación pública políticamente correcta. Víctor Hugo habría confundido la función del escritor político con la del creador, ganó tribuna para sus obras en base a su actuación como político. Aunque podemos no estar de acuerdo con su opinión es claro que no se expresa con presiones de ningún tipo, Víctor Hugo ya era una institución en el mundo entero cuando Vallejo escribe. El hombre de bien, el escritor modelo para Vallejo es Joseph Conrad[13]. Lo mismo

[13] Vallejo celebra la frase atribuida a Conrad: "Dadme la palabra justa y el acento justo y moveré el mundo" (p. 123)

sucede cuando Enrique Carrillo analiza el estado del libro y las publicaciones durante el año 1909 en Perú e identifica a las instituciones comprometidas con la cultura que reunían a letrados y académicos, pero que se eximían de responder ante la falta de apoyo al escritor o la inexistencia de casas editoras. Valdelomar hace lo propio cuando construye un discurso sobre la adversidad ante la cual el artista se enfrenta, en esta narrativa el sufrimiento y la lucha son permanentes y solo se esperan sacrificios. Aunque puede confundirse con la imagen del artista decimonónico, lo cierto es que el escritor rodeado de enemigos fue una palpitante realidad, vivida por escritores de la talla de Gonzáles Prada, Clorinda Matto y el propio Valdelomar quien, hasta después de su muerte, fue atacado con la leyenda concebida en Lima, de que había muerto ahogado en un silo o cloaca.

*La mujer moderna*

A diferencia de la crónica modernista latinoamericana, la variante peruana no presenta la versión fatal de la mujer, ni la hipersexualizada como las bayaderas de Gómez Carrillo, surgidas en las miradas exotistas del orientalismo europeo. Cierto es que los rasgos del exotismo europeo existen, pero en cierto modo hay nuevas búsquedas. La razón de estas propuestas que ofrecen una versión del personaje femenino distinto es la inquietud por la educación de la mujer, un tema que desde el periódico se expuso en forma insistente. En efecto, es probable que esta prédica sostenida por los propios modernistas peruanos pero instalada en el medio por las mujeres intelectuales del siglo XIX, hubiese tenido efecto sobre los cronistas en general, de manera que las imágenes voluptuosas o "ligeras de cascos" prácticamente son inexistentes.

En "El día de una limeña" (p. 388), Enrique Carrillo "Cabotin", decide narrar la rutina de una limeña en su vida diaria, desde el día hasta la noche. Si bien al principio la crónica parece un relato ligero sobre la asistencia a la iglesia, casi como pretexto, para encontrarse luego con sus amigas, recorrer tiendas y demostrar lo que significa la "lisura limeña"; al anochecer, cuando termina la jornada, acaso después del teatro o de una visita, vuelve la limeña a casa de sus padres de donde no saldrá sino para casarse, entonces engordará y tendrá hijos, uno por año. La limeña no puede dar el paso necesario hacia una conducta moderna debido a las limitaciones de su medio. Lo interesante es que Cabotin elige para su crónica el espacio público como escenario de desplazamientos y

que la casa familiar resulta una especie de claustro de donde su próximo destino, llegada la adultez, será inevitablemente el matrimonio con inciertos resultados. El ritmo y el tono de la crónica se vuelven morosos al llegar la noche, la desenvoltura, el acceso a los espacios públicos, por más limitados que estos sean como la calle, la iglesia y las tiendas e incluso el teatro, son lugares aprovechados por la limeña para dejar sentado su dominio. Además de su limitada formación letrada, no ha experimentado la alegría y el torbellino de las grandes capitales.

Ventura García Calderón realiza una propuesta más audaz desde la mirada de quien ve la transformación que sufren las mujeres parisinas cuando empieza la guerra. Lo hace en franca oposición a los prejuicios morales que existían sobre los franceses, su frivolidad y supuesta conducta licenciosa. Se concentra entonces en las enfermeras, muchachas que demuestran una gran capacidad para el sacrificio y la solidaridad, pero que son las mismas que bailaban en las fiestas parisinas y lo seguirán haciendo después de la guerra, porque la forma de disfrutar la vida de los franceses no se opone a los más altos sacrificios, señala García Calderón en "Bajo el clamor de las sirenas" (1914-1918). Esta imagen se expande hasta las escenas de flirt en las ambulancias; más allá del sacrificio el deseo está latente y simboliza la vida en medio de la muerte.

La tercera imagen de lo femenino la encontramos en diversas crónicas de Abraham Valdelomar entre ellas "El eterno femenino" (p. 248). La crónica comenta el hallazgo arqueológico de una estatua de Venus en Cataluña en 1912 y el cronista realiza también una búsqueda en las diferentes versiones de la Venus, incluso en el arte pictórico. Aquí sí aparece el cuerpo de la mujer desnudo en los lienzos italianos. No obstante, es la representación de un cuerpo en una obra artística. Un mecanismo recurrente en Valdelomar es vincular a la mujer con representaciones artísticas o imágenes relativas a la cultura y casi invariablemente de origen europeo. En "Norka Rouskaya" la figura "en línea recta noble" (p. 510) de la bailarina se relaciona directamente con su inteligencia y con una "aristocracia de las formas" (prevista también en una muchacha del cuadro de Merino "La venta de los títulos"). De igual manera en "La dama del violoncello"[14], (ver Anexo) descubre el cronista que en la orquesta del Palais Concert una dama vienesa que ejecutaba el violoncello vestía de negro, cuando siempre usaba el blanco. Imagina

[14] Publicada en *La Prensa*, Lima, 25 de febrero de 1917, p.6. (Nota de J. Puccinelli).

entonces un relato en el que el luto que viste la ejecutante se debe a un hermano muerto en la guerra o a una madre muerta en el país del Danubio Azul.

A diferencia de Ventura García Calderón y de Enrique Carrillo, Vallejo repara en los efectos de la modernidad en la mujer: la voluntaria infertilidad. En "La mujer moderna" (ver Anexo) reproduce la opinión de un médico amigo, "la mujer ya no es mujer". Señala que para el "neomundial", un nuevo sujeto entre el cosmopolita y viajero por placer, la primera impresión de París es la ausencia de niños. Salta a la vista el prejuicio de atribuir a la mujer toda la responsabilidad sobre la ciudad moderna despoblada de niños, sin futuro. Esta imagen de una ciudad sin niños es perturbadora, la continuidad entre ciudad-mujer moderna es un distintivo de París que, en la crónica de Vallejo, es una ciudad que se va paulatinamente desmoronando.

Finalmente queremos referirnos a las crónicas de viaje de Clorinda Matto de Turner, porque es precisamente ahí donde encontramos la versión más auténticamente moderna de una mujer sola, viajera, trabajadora y escritora. Es, entre todas las imágenes, la más audaz, sustentada además en su propia imagen. No obstante debemos aclarar que no es un producto propiamente periodístico, fueron entregadas a la imprenta poco después de su regreso y se publicaron cuando ella ya había fallecido en 1909[15].

En *Viaje de recreo*, sus crónicas sobre el viaje que emprendiera a diversos países de Europa, en 1908, se representa como una gestora cultural, trabajadora de la escritura, a la caza de contactos intelectuales, ofreciendo conferencias e insistiendo con la visibilidad de su presencia en los distintos países europeos que recorre, además con el compromiso de entregar un relato fresco sobre las ocurrencias del viaje y su perspectiva acerca de las ciudades y las conductas urbanas. No es propiamente un viaje de recreo, sino de trabajo, pero la autora se empeña en dejar velada la verdadera intención de sus desplazamientos: el encargo que la Sociedad de Mujeres de Buenos Aires le hiciera para observar la situación de la educación en dichos países (Vicens, 2015). No es propiamente una *flaneuse*[16] a pesar de que se trata de una mujer sola que demuestra eficiencia en su acceso a los escenarios públicos, lejos de tareas domésticas, y no lo es porque sus desplazamientos están detalladamente planificados demostrando, más bien, una gran eficacia y productividad modernas.

[15] Nota de los editores F. Sempere y Compañía en *Viaje de recreo*, 1909.
[16] Versión femenina del *flaneur* (paseante). (Cuvardic, 2011).

## 1.5 La crónica modernista en el discurso crítico

María José Sabo (2014) ha hecho un recorrido del desarrollo teórico y crítico latinoamericano propiciado por la crónica, principalmente entre la década de 1940 hasta 1980, relecturas que según señala, habrían contribuido a la vigencia del género en la actualidad. Su hipótesis es que la crítica latinoamericana abrió un espacio teórico y crítico a partir de la reflexión sobre la crónica y sobre su propia praxis, con lo cual desarrolló un pensamiento latinoamericanista basado en la especificidad de los fenómenos literarios. Según la autora tres son los momentos que definen ese proceso, el primero corresponde a los estudios sobre el modernismo (relecturas) pero que no tomaban en cuenta a la crónica. El segundo momento en el que se reinserta a la crónica en los estudios críticos principalmente para leer en ella el proceso cultural de la época de fin de siglo. El tercero cuando es elevado al género literario del modernismo latinoamericano por antonomasia. Estos tres momentos o fases por los que pasa la crítica sobre la crónica corresponden a su vez a estadios en el debate sobre la autonomización de la literatura, la modernidad literaria hispanoamericana, la condición de los textos literarios que definen las letras hispanoamericanas y la condición del artista moderno, entre otros temas. La crónica, sostiene Sabo, habría obligado a la crítica a realizar ajustes que permitan abordarla en su particularidad latinoamericana, su condición de excepción, dentro de la normativa clásica de los géneros literarios, es muestra de ello. Estudiar la crónica ha permitido observar la especificidad de los problemas de la región. Ha permitido también, en paralelo, hacer una nueva lectura del modernismo. Lo más importante sobre esta nueva lectura, a nuestro entender, es la identificación entre el vocablo Modernismo y moderno, asociación que no se hacía siempre a pesar de la familiaridad semántica y sus propuestas renovadoras en especial en el campo de la prosa.

En efecto, gran parte de la crítica literaria latinoamericana del siglo XX ejerció una lectura sesgada sobre las producciones modernistas que vinculó con una estética decimonónica, "edulcorada", más alineada con ideales exotistas o decadentes. Esta crítica basó sus observaciones en especial en la poesía modernista, leída como expresión de mundos artificiales y seres extraños a una llamada cultura nacional. Los nuevos estudios sobre el Modernismo, a partir de los años 80, reparan en la crónica modernista y terminan dando un vuelco a esta perspectiva.

Alfonso Reyes en *El deslinde* (1944) propuso un distingo de los materiales literarios de los no literarios; destinando para aquello que quedaba fuera de los límites de la literatura la denominación de "ancilar". No nos detendremos en la sustentación de estos conceptos, sino que nos servirán para observar cómo la crítica estaba maniatada por los parámetros normativos de los géneros clásicos, no obstante, para entonces la crónica modernista contaba ya con una consagratoria tradición en el medio. Los escritores de crónica fueron los primeros en subrayar su importancia.

Habrían de pasar varias décadas hasta que el uruguayo Ángel Rama en los años setenta (a partir de su estudio sobre Rubén Darío) revisara la producción del modernismo como corriente que representaba la hibridez latinoamericana, la primera en diálogo con Europa, y la idea de que había logrado hitos históricos en nuestra cultura letrada: la profesionalización del escritor, la lucha por un espacio autónomo para la literatura distante de discursos políticos, históricos o morales y, asimismo, la instauración de una nueva poética realmente renovadora del lenguaje y un repertorio temático relativo al artista moderno, etc. Fundamentalmente Rama señala la naturaleza crítica del modernismo y su materialización en la crónica (Sabo, 2014).

La crónica fue la manera de viabilizar la crítica a la nueva era del mercado, al tiempo que proponía una nueva relación con la cultura universal. De tal forma que la crónica desplaza a la poesía en relación a los desafíos que dicho género afrontó, a los nuevos lenguajes, a su general presencia en la obra de prácticamente todos los autores y, finalmente, a su persistencia en la crónica actual, para la que la escritura modernista es un modelo. Los estudios de Iván Schullman, Susana Rotker, Aníbal Gonzáles y Julio Ramos conforman los ya clásicos estudios sobre la crónica latinoamericana.

Recientemente la revisión de los imaginarios críticos que realiza Mariano Siskind (2016), en relación al surgimiento de los discursos literarios mundiales, es de suma importancia por el lugar que ocupa la crónica en dicho contexto. Siskind señala que "la presencia estructural de un discurso sobre las literaturas del mundo -y sobre el deseo de mundo que los sustentaba" (2016, p.163) fue desplazada a un segundo lugar por la crítica, dicho de otro modo, los discursos literario-mundiales fueron objeto de la indiferencia generada por las pulsiones particularistas e identitarias.

> Gonzáles Prada, por ejemplo, en cuya "Conferencia en el Ateneo de Lima" exhorta a los escritores latinoamericanos a imaginarse parte de una red literaria-mundial, suele leerse solamente como autor de "Nuestros indios" y como una figura clave en la historia de los discursos indigenistas del Perú (2016:163)

Del mismo modo Martí es consagrado como el héroe de la libertad de su país y padre de la identidad latinoamericana y se relega la obra que contenía una multiplicidad de posiciones intelectuales y estéticas. La crítica, como hemos señalado, se debatía entre la construcción de una identidad latinoamericana (y los textos que podían sustentarla) y la comprensión de todo aquel material (en algunos casos ancilar), llamado indistintamente cosmopolita, afrancesado, europeizante. La revisión que realiza Siskind sobre la obra de Darío en el capítulo "El universalismo francés de Darío y las cartografías mundiales del modernismo" (2016, pp. 245-290), ofrece luces acerca del signo ideológico y la opción intelectual de autores modernistas afincados temporal o permanentemente en Francia. En anteriores estudios hemos señalado la confluencia de Ventura García Calderón y de César Vallejo, (Espinoza, 2012b) quienes, como todo escritor de la época, asociaban la producción literaria francesa y los valores de esa cultura con la modernidad.

Francia era lo universal y lo moderno al mismo tiempo. Siskind señala que el concepto de cosmopolitismo para la crítica latinoamericana se usaba como una forma de nombrar "las fuerzas supuestamente elitistas, desnacionalizantes, apolíticas, antipopulares, desarraigadas, radicalizadas, francófilas, queer, desplazadas y móviles del campo literario" (2016, p.25). Pero él considera que estos discursos tienen una estructura epistemológica común que denomina "deseo de mundo". En ese sentido, su estudio sobre los alcances del término "literatura mundial" invierte el sentido dado al cosmopolitismo y lo asocia más bien con la institucionalización de un horizonte cultural sobre el que se configura un deseo de mundo.

El concepto de literatura mundial o *Weltliteratur* proviene de la propuesta que realiza Goethe en sus *Conversaciones con Eckerman* (31 de enero de 1827). Como anota López (2010), en 1999 Pascale Casanova publicó *La republique mondiale des lettres*, y Franco Moretti, un año después publica "Conjectures on World Literature" y la serie derivada de este artículo. Es precisamente Moretti quien hace referencia a Marx y Engels, en 1848, en relación a la parcialidad e intolerancia nacionales y cómo a partir de las literaturas locales está naciendo una literatura mundial (Moretti 2000). Irán Vásquez (2017), resume las propuestas de la Crítica Literaria latinoamericana, la teoría de la Literatura Mundial y los Cosmopolitanism Studies, en relación al cosmopolitismo.

La literatura latinoamericana consciente de su marginalidad opera y postula el encuentro en un espacio universal del discurso que pugna por construir, y afianza la ambición de todo artista de tentar la universalidad. De esta manera, el viaje, uno de los núcleos simbólicos del modernismo, emprendido desde la lógica contraria a la del colonizador, es un símbolo que arguye principalmente la crónica y que se presenta como vínculo modernizador. En ese sentido la modernización literaria que experimentó particularmente la crónica se da en el contexto de una relación global de intercambios culturales dispares.

Nosotros queremos anotar al respecto que los procesos que se originan a partir del concepto de cosmopolitismo están vinculados al pensamiento independentista y sus difusores y defensores fueron tanto ideólogos como jefes militares conscientes de que las luchas abrían el camino hacia un futuro de intercambios; la línea de que se puede trazar entre la Carta a los españoles americanos de Baquíjano y la "Carta de Jamaica" de Bolívar.

### 1.5.1 Cronología del modernismo, redes y cronistas

El discurso crítico en torno a las cronologías del modernismo hispanoamericano ha sido modificado a partir de la teoría desarrollada en torno a la crónica, se ha incorporado el concepto de que fue la prosa, y particularmente la crónica, el género en el que se manifiesta en primer término el modernismo y no la poesía y más bien esta aprende de aquél "su sistema operacional" (Rama, 1970, p. 77). Se ha rectificado el dato sobre autores cuya fecha de publicación no se tuvo en cuenta para el registro de las generaciones modernistas. Así, Aníbal Gonzáles (1983) incorpora en la primera generación modernista a González Prada junto a José Martí y a Gutiérrez Nájera y en un segundo momento, Rubén Darío, José Enrique Rodó, Enrique Gómez Carrillo, Julián del Casal, José Asunción Silva, entre otros.

#### 1.5.1.1 El caso de González Prada

El caso de González Prada es particularmente interesante porque revela las limitaciones de la difusión de nuestro modernismo, no solo debido a la interrupción de la Guerra del Pacífico y su consecuente crisis, sino principalmente por la escasez de casas editoras en nuestro país. Thomas Ward agrega la prácticamente nula obra de traducción de los escritos de González Prada, lo que motivó que especialistas internacionales del modernismo no lo tuvieran en cuenta. No obstante, la prensa sí se mantuvo al día de sus publicaciones a pesar de que, como bien se sabe, parte de su obra se publicó mucho después de ser escrita. Aun así, la prensa fue durante un tiempo casi la única fuente de su obra. "It was there where one could truly discern the fabric of Modernism" (Ward 2016, p. 6)[17]. Este fue el registro de la escritura modernista, ya se tratara de poesía, crónica o ensayo. También es importante que autores considerados tradicionalmente como modernistas, aparecieran publicados en un periódico como *El Perú Ilustrado* al lado de González Prada, como si pertenecieran a una misma generación, como también anota Ward. Las dificultades para incluir la obra poética de González Prada en la primera generación modernista parecen haber sido generadas por él mismo y por un medio de escasa difusión literaria, como ya se ha dicho. Pero la responsabilidad mayor reside en la crítica peruana que limitó la lectura del escritor a su temática bélica y a su reflexión sobre el indígena, aunque en esta misma producción pueda advertirse el lenguaje modernista. En lo que respecta a su ensayo, sucede otro tanto. Similar situación se da frente a muchos otros escritores modernistas o que se acercaron al modernismo, ya sea por la concreción de un comportamiento artístico moderno, o ya sea por el contenido de su obra.

Un artículo de la época, recogido por la revista *San Marcos*, firmado por el arequipeño Francisco Mostajo en 1896 y aparecido originalmente en la revista *La Neblina* de José Santos Chocano[18], sostiene que la figura de González Prada era ya tempranamente identificada con el modernismo.

> No ha tres años cumplidos que la bandera del modernismo flamea en el torreón de la literatura peruana. Manuel Gonzáles Prada fue el apóstol primero que entre nosotros predicó el evangelio de la libertad amplia, sin horizontes estrechos de campanario (Mostajo, 1948, p. 143).

[17] Fue allí donde se pudo discernir verdaderamente el tejido del Modernismo. (Traducción nuestra).

[18] Mostajo, Francisco. Los modernistas peruanos *La Neblina, Artes y Letras*, Lima, setiembre 16 de 1896 año I, N° 12, 13, 14)

Pese a ello Antonio Cornejo sostiene que no hubo escritura literaria modernista antes del siglo XX (2000, p. 174). El caso es que durante el siglo XX la crítica tendió a subestimar la presencia modernista mediante clasificaciones temáticas como el decadentismo, criollismo o el mismo indigenismo, sin advertir su influencia en el lenguaje artístico, su potencialidad modernizadora y su importante presencia, finalmente, en diversos géneros de la prosa, incluida la novela, y en la poesía. Detengámonos en la prosa del ensayo de González Prada en El Ateneo de Lima en 1886.

Las diversas versiones que existen de este ensayo nos hablan ya de la persistente tarea correctora del autor de *Pájinas libres*, libro en el cual se publica dicho discurso, pero, aunque con cambios importantes, como resalta la edición de Isabelle Tauzin (2009). La frase que representa una cumbre en el pensamiento cosmopolita de entonces, evidentemente relacionada con las preocupaciones modernistas es la siguiente: "Basados pues en la tradición de independencia literaria, que puede remontarse hasta los poetas ibérico latinos como Séneca i Lucano, dejemos las andaderas de la infancia y busquemos en otras literaturas nuevos elementos y nuevas impulsiones" (2009, p. 47). Tomada como una invocación a los escritores hispanoamericanos, el enfoque cosmopolita y las referencias clásicas de la frase se mezclan para referirse a la actitud del escritor que busca la independencia en todas las épocas, independencia de criterio frente al poder, a las influencias propiamente artísticas, lo que no quiere decir negarlas, sino que a pesar de la influencia mantener la individualidad. Esta idea se entiende mejor a partir del modelo de relación que propone entre un maestro literario y un discípulo, nos referimos al vínculo que establece entre Heine y Bécquer, uno alemán y otro castellano, el segundo innovador sobre la base del primero, que llegó a germanizar la poesía castellana con los lied (en realidad *Rimas*) más espléndidos que los del mismo alemán.

> Imita sin perder la individualidad; su obra no consiste en traducir con fiel maestría versos de poetas jermánicos, sino en dar al estilo la simpleza, la injenuidad, la transparencia, la delicada ironía, en una palabra, todo el sabor del lied alemán (Tauzin, 2009, p. 41).

Dicho de otro modo, hacer sentir el sabor de las literaturas del mundo en nuestra lengua. Lo interesante es que elige como modelo a la encarnación del cosmopolitismo, a pesar de que se trata de un escritor romántico, Heine es nada menos que un alemán que ha adoptado como patria artística a París, que reniega hasta de su propio idioma "porque

me destroza las orejas" (p. 39), que arremete contra Goethe o Schlegel; es decir un modelo muy lejano al de un escritor nacionalista. Esta es su propuesta en El Ateneo de Lima, su lenguaje es modernista, lleno de ironía, erudición, compromiso intelectual y en una lengua desprovista de los modismos peninsulares. Ni Heine ni Bécquer tienen un único origen artístico, sino que han construido una obra abierta a diversas influencias y sin embargo conservan su identidad, quizá más personal que nacional.

En su afán de completar el panorama de problemas que debe abordar el artista moderno independiente, se refiere a la lengua:

> No hablamos hoi como hablaban los conquistadores: las lenguas americanas nos proveen de neolojismos que usamos con derecho, por no tener equivalentes en castellano, por espresar ideas esclusivamente nuestras, por nombrar cosas íntimamente relacionadas con nuestra vida (Tauzin, p. 48).

Como materia primaria, la lengua americana debe elevarse a niveles artísticos y desafiar con ello la norma ibérica, él mismo señala que podría ser considerado un bárbaro en España. Su escritura es un modelo de audacia. Los americanismos, sin embargo, no nos deben llevar a encerrarnos, la nacionalidad del escritor se funda "en la sincera expresión del yo i en la exacta figuración del medio social" (p.48). Gonzáles Prada concibe una lucha que habrá de librar el poeta-ciudadano pensando en el futuro, una acción que eleve las artes y las ciencias por encima de las victorias militares.

Por otro lado, y coincidentemente con otros juicios de la época, su mirada sobre la prensa es negativa, ve en ella mediocridad y distracción para el literato. Periodista no quiere decir literato, dice en una frase que bien podría haber sido firmada por Gutiérrez Nájera, escritor y periodista consuetudinario[19]. No es la única ocasión que se pronunciará contra el contexto periodístico como limitante y objeto de censuras. En su artículo "Libertad de escribir" de 1889, publicado en la revista *La Integridad,* N°. 8 el 14 de setiembre (Tauzin, 2009), se refiere al Reglamento de Teatros vigente desde 1849, en el que se permite, a la Comisión de Espectáculos, suplantar las partes censurables de las obras representadas. Asimismo, la ley de Imprenta promulgada en 1823 seguía vigente y su correlato con el Código Penal de 1862, como comenta González Prada, terminan por constituir el contexto más nefasto para el escritor librepensador.

[19] "La prensa es, en cierto modo, viene siendo algo que pudiera llamarse un salón de desahogo de la literatura" (El Duque Job, seudónimo de M. Gutiérrez Nájera), p. 101.

> En ninguna parte conviene más la libertad de imprenta que en las naciones sudamericanas. Las ideas muertas y enterradas ya en Europa quieren resucitar y vivir en el Nuevo Mundo: la última batalla contra lo viejo y lo malo, tiene que darse aquí" (Tauzin, 2009 p. 74).

La situación que describe no ha cambiado para 1890, cuando Clorinda Matto, directora por entonces del periódico *El Perú Ilustrado*, es acusada de publicar el breve cuento "Magdala" del escritor brasileño Coelho Netto, en el N°. 172 del 23 de agosto de 1890, como anota Patricia Victorio (2020) y que desató la ira del Arzobispo de Lima, Monseñor Manuel Antonio Bandini. La situación se desenvolvió tal como describe un año antes Gonzáles Prada, "los clérigos, como sabuesos de buen olfato, husmean el rastro y menudean los ladridos para lanzar al galgo en persecución del venado" (p. 73). El galgo son las autoridades civiles que mediante multas caen sobre los periódicos independientes. A pesar del descargo de la directora, en el que se sugiere un plan para destituirla, y en el que aclara que no fue responsable de la publicación, en su *Viaje de recreo* (1909) describe la visita que le hizo al autor de "Magdala". Si consideramos que el relato había sido publicado antes en *La Razón* de Montevideo, podemos imaginar las presiones que se ceñían sobre el periodismo en el Perú, a diferencia de otras naciones sudamericanas. Para Gonzáles Prada era claro que la libertad de imprenta regía hasta en la misma España y los diarios de las naciones más adelantadas publicaban lo que en el Perú jamás se había impreso. Entronizado el modernismo en nuestra literatura, definido ya el espacio periodístico como el pertinente para la crónica, el único impedimento consistía en la falta de libertad de prensa a la que alude González Prada. Con mayor fuerza, se impondrá la crónica, en tanto que la diversidad de publicaciones periódicas haga más difícil su seguimiento y censura.

En el caso peruano la idea de reunir la crónica literaria a la obra artística que escribieron los autores es una tarea pendiente, es decir construir una imagen completa de su obra, es un esfuerzo que se está realizando con retraso pero que se hace necesario para poder obtener un panorama completo de su producción y su personalidad artística. Del mismo modo la producción cronística no solo es abundante entre la obra publicada de sus autores, sino que en el caso de algunos fue el género que los identificó como escritores. Otro es el caso de los autores que, como Ricardo Palma, se nutrieron de la crónica para la construcción de su obra. Su larga experiencia en redacciones lo hizo adquirir la pericia profesional, el interés por el gusto del público, la extensión del texto y en especial, en el

caso de Palma, un concepto moderno del tiempo en el que el pasado se actualiza, se recrea mediante la historia renarrativizada y puesta al servicio de la literatura mediante procedimientos cronísticos.

#### 1.5.1.2 Joaquím María Machado de Assis, cronista brasileño

Ni Ventura García Calderón, ni Enrique Carrillo ni Abraham Valdelomar figuran en las antologías de la crónica latinoamericana. Pero lo mismo sucede con los cronistas brasileños. Al respecto, Rosario Lázaro (2015) habla de una ausencia sistemática de diálogo de un lado y del otro de la frontera lingüística. Ello, señala la autora, debido no solo a la escasez de traducciones, como *Crónicas Escogidas* (Sexto Piso 2008) de Machado de Assis o *Las Mariposas del lujo* de Joao Do Río (Banda Oriental, 2013), prácticamente únicas; sino también a una exclusión en el aparato crítico hispanoamericano de la deriva brasileña. Lázaro señala la independencia estilística que Machado de Assis había logrado con respecto a los cronistas franceses, en la misma época en que escribía José Martí. La ironía y el humor de sus crónicas introducen la duda frente al sistema de valores que provenía de las grandes metrópolis. Como bien sabemos su obra narrativa en cuento y novela sí ha recibido atención en el universo de la crítica latinoamericana.

El escritor carioca nació en 1839, en el seno de una familia humilde. Publicó su primer poema en el diario *Marmota Fluminense* de propiedad de Paula Brito, a la edad de 15 años. Fue poeta, narrador, cronista, ensayista. Fundó la Academia Brasileira de Letras, institución que presidió hasta su muerte en 1908 en Río de Janeiro, donde siempre vivió.

La edición de *Crónicas Escogidas* (2008) que hemos podido consultar responde al todavía escaso esfuerzo de traducción que la obra de este inmenso autor ha suscitado entre nosotros. Su narrativa ha merecido mejor suerte, aunque es claro que se persiste en una sola obra, *Memorias póstumas de Blas Cubas*. Rosario Lázaro (2015), señala la importancia del espacio de la crónica, en los periódicos brasileños, para la emergencia de jóvenes escritores, entre los que destaca Machado con su estilo irónico, un rasgo que no se observaba por entonces en la crónica hispanoamericana. Es un innovador del género, sigue diciendo Lázaro, por la forma de construir a su interlocutor y la señalada ironía,

aunque ya José de Alencar, el destacado novelista, escribía crónicas hacia 1850, mucho antes de que el Modernismo hispanoamericano experimentara con la prosa periodística.

Nos interesa en particular su vinculación con el periodismo. En 1856 entra como aprendiz de tipógrafo y dos años después es corrector de pruebas de tipografía y trabaja con el periodista Francisco de Paula Brito en su librería. Para entonces ya ha iniciado sus estudios de latín y francés y en 1859 colabora con dos periódicos, *O Espelho* y *Correio Mercantil.* De Paula Brito es un hombre clave en la carrera de Machado de Assis, le abre el camino para su vinculación con la intelectualidad negra de Río de Janeiro mucho antes del proceso que terminó en la abolición de la esclavitud en 1888. Si bien Machado de Assis fue favorecido por el apadrinamiento de una familia rica, la asociación de intelectuales negros trazó vínculos horizontales que les permitió mantenerse en el medio y diversificar su actuar intelectual en periódicos, en la educación de los esclavos libertos, en la política y las artes. La Sociedad Petalógica, que congregaba a la intelectualidad romántica de 1840-1860, en la librería de De Paula Brito, era, en el recuerdo de Machado de Asiss, un espacio donde políticos, poetas, dramaturgos artistas o viajantes, amigos y curiosos se reunían a conversar de variados temas: "desde a retirada de um ministro até a pirueta de dancarina da moda; onde se discutia tudo (…) verdadero campo neutro onde o estreante das letras se encontrava com o conselheiro, onde o cantor italiano dialogava com o exministro"[20] (file:///C:/Users/Usuario/Downloads/aoAcaso.pdf). Para Mauricio Pauls (2016), De Paula Britto operaba como un editor moderno, comprando la obra de autores jóvenes, editándola y promoviendo su figuración en los medios intelectuales. Gran parte de su labor se basaba en la publicación de periódicos de los que, en algunos casos era el dueño, de manera que Machado de Assis, el más importante entre los escritores que trabajaron con el famoso editor, inició su escritura periodística desde muy joven y la mantuvo con regularidad.

Machado de Assis inicia su carrera consciente de que su papel era secundario con respecto al reporter, sobre todo porque la noticia no era el único interés de sus crónicas. Por ello a partir de sus reflexiones podemos comprender cómo la crónica fue abriéndose paso gracias a un producto adaptado a los tiempos que corrían. Así como complacía por su arte, informaba, pero siempre proponía algo que estaba más allá de la noticia. El

[20] "Desde la retirada de un ministro hasta la pirueta de una danzarina de moda, donde se discutía de todo (…), un verdadero campo neutral, donde el recién llegado a las letras se reunía con el consejero, donde el cantante italiano dialogaba con el ministro" (La traducción es nuestra).

vínculo que establece con la estética de la vida cotidiana y el comentario menudo la enlaza con una tradición de larga data, que encontró cabida en el periódico del siglo XIX, cuando la avidez por leer sobre el acontecer de las ciudades era ya un asunto que ocupaba parte de la vida de sus habitantes. El contraste de estos breves escritos con las crisis políticas, la inestabilidad y la complejidad de la vida moderna ejerce un poderoso atractivo por su aparente irrelevancia, es casi una fórmula comprensiva del lector moderno citadino.

> ¿Qué articula una página de crónica en medio de las preocupaciones del momento? ¿Qué valor podría tener un minué en medio de una batalla o una estrofa de Florián entre dos cantos de la *Iliada*? Evidentemente sería nulo. Consideremos que así es la vida de la ciudad, ora tétrica, ora frívola, hoy lúgubre, mañana jovial, cuando no es todas las cosas a un mismo tiempo (2008, p. 29).

La crónica traduce la ciudad "(...) su flexibilidad formal le permitió convertirse en un archivo de los 'peligros' de la nueva experiencia urbana" (Ramos 1989, p. 113), su contenido podía ser variado, pero siempre daba muestras de una erudición literaria o artística, de una visión crítica sobre las instituciones o directamente sobre la vida política, y una referencia más o menos directa a las noticias del momento.

Una crónica de Machado fechada el 2 de octubre de 1892, titulada "Opera" en la edición de Sexto Piso (aparecida originalmente en "A semana" en *Gazeta de Noticias*, Río de Janeiro), es un buen ejemplo del procedimiento. En ella el cronista comenta la novedad del estreno de la ópera Tannhauser, de Wagner, en el Teatro Lírico, y la compara con el estreno de los bonds eléctricos (tranvías) recién inaugurados. Si bien los comentarios se centran en especial en las expectativas del público conocedor o no de la pieza musical, aparece, detrás de las señoras que acompañan al cronista, que pondera la figura de Wagner entre los grandes compositores, la conversación de dos caballeros, fuera del grupo, al fondo, que conversan sobre las ocurrencias noticiosas: la fusión del Banco de Brasil con el de la República o la asistencia del Presidente a la Cámara Municipal de Sao Paulo. Tal como en la ópera ingresan los fagots o los violines, la crónica hace constantes alusiones a estos magistrales ingresos, los temas de la crónica ingresan y quedan en primer plano con su tema principal, referido al arte, la música, el encuentro con la amada. En el fondo se oyen otros instrumentos, la voz de esos dos hombres serios conversando sobre temas de actualidad financiera, política u otros. "Violines, fagotes y coros a dúo (…). En el telón de fondo, dos hombres hablan de un congreso de psicología en Chicago…" (2008, p. 36) Pero el cronista si bien presta oídos y reproduce esos temas

secundarios, solo da cuenta de ellos, como quien permanece en su papel de observador del acontecer, pero rendido al placer del disfrute artístico. “A mí, como crítico musical (…), no me importa nada las candidaturas municipales aferradas a sus electores, no pongo las manos en el fuego si no es por la ópera” (2008 p. 36). La imagen puede compararse a la irrupción de la realidad en un sueño, donde el sueño es el mundo en que vive el artista. Una de las vías de la secularización de la sociedad de finales del siglo XIX fue la elevación del arte a la categoría de principio rector, de convicción y de fe, junto a él “la fe en la ciencia y el progreso, la perfección moral del hombre, el servicio a la Nación”. (Gutiérrez, 2004). Los dos hombres “prácticos” que hablan al fondo, de finanzas o de política, dan cuenta de una realidad que el Modernismo enfrentó de manera oblicua, devolviendo el desprecio que la sociedad burguesa deparaba al artista.

La crónica desarrolla su propio concepto de actualidad, distinto al concepto de actualidad periodística o noticiosa. Para la crónica, en realidad para la literatura, la actualidad está ligada a hechos simbólicos que cobran relevancia en la percepción estética del autor, en la mirada artística que proyecta sobre la realidad. Esta realidad de alguna manera es actual, pero, en otro sentido, permanece en el tiempo porque se trata de valores humanos que en la crónica de Machado de Assis están simbolizados en la fe que despierta la ópera. Aun así, la crónica informa de hechos relevantes para la vida política o económica, pero lo hace después de someterlos al tamiz de la mirada particular del autor.

En su crónica “El origen de la crónica” (2008), nos encontramos con una fórmula de inicio que no podría ser más irrelevante:

> Existe un camino más o menos seguro para comenzar la crónica por una trivialidad. Simplemente decir: “¡Qué calor!, ¡qué desatado calor!”. Se dice esto agitando las puntas del pañuelo, resoplando como un toro o simplemente sacudiéndose el abrigo. Se culpa del calor a los fenómenos atmosféricos, se hacen algunas conjeturas acerca del sol y la luna, otras sobre la fiebre amarilla, se le dedica un suspiro a la ciudad de Petrópolis, y la *glace est rompue*; ha dado inicio la crónica (2008, p.9).

Inmediatamente notamos que se refiere a un procedimiento de escritura, un procedimiento artístico, decir y hacer, la expresión hablada y el gesto se refieren al acto de la escritura, y se postula como el inicio de una crónica.

Luego hace una invocación al lector para señalar que en realidad ese procedimiento es más antiguo que las crónicas. Se inicia entonces una reflexión acerca del origen de un género que más bien parece una costumbre y se le atribuye una antigüedad indefinida: “Antes de Esdras, antes de Moisés, antes de Abraham, Isaac y Jacob, incluso antes de

Noé, había calor y crónicas" (2008, p. 9). El calor es un tema recurrente en la literatura latinoamericana, que funcionó como imagen opuesta a la del paraíso cristiano, con la que las crónicas de Indias vincularon al mundo natural del Nuevo Mundo, posteriormente se asocia más bien con la idea del infierno o castigo permanente que soportar. En el paraíso "es cierto que el calor era mediano, no es una prueba de lo contrario el hecho de que Adán anduviese desnudo (…) (p. 9). Desnudas como Adán andan las provincias del Brasil, porque "están en las circunstancias del primer hombre". Y es de esta manera que ingresa la opinión del autor sobre un hecho social; pero el objetivo es insistir en que la crónica es casi un saber común, basado en la oralidad, copiado de la dinámica del hablar de dos abuelas que conversan entre el almuerzo y la cena "para desmenuzar los sucesos del día". La crónica insiste en que el género es antiquísimo, conocido y practicado por el pueblo y frente al cual el cronista solo es un continuador.

> Que yo, sabedor o en la conjetura de tan alta prosapia, quiera repetir el medio por el cual las dos abuelas alcanzaron la crónica, es realmente cometer una trivialidad; y aun así, lector, sería difícil hablar de esta quincena sin concederle a la canícula el lugar de honra que le compete (p.10)

La base de la ironía tiene algo de verdad, el género ha sido consagrado por el conocimiento popular.

En la crónica del 16 de octubre de 1892, publicada originalmente en la *Gazeta de Noticias* de Río de Janeiro, desarrolla un tema a partir de la reciente inauguración de los bonds (tranvías) eléctricos, imagen recurrente de modernidad. La crónica reproducida bajo el nombre de "Tranvías Eléctricos" en la edición de Sexto Piso que manejamos, pone en escena un paseo en bond antiguo, tirado por burros, y que de pronto se cruza con un bond eléctrico. Luego de comentar la mirada del conductor del bond eléctrico al antiguo, de tal soberbia que parecía "que había inventado la electricidad", señala que casi al finalizar el paseo escuchó la conversación de los dos burros que jalaban su transporte, cuya lengua conoce por las referencias "que Gulliver hace de ella". La conversación de los burros trataba sobre la nueva situación que tendrían con la aparición de los bonds. El burro más entusiasta creía que llegaba la hora de la libertad, el otro, más escéptico le dice: "Veo que hay demasiado hombre en esa cabeza" (p.77) y agrega que ni por haber dado calor al salvador de los hombres se salvaron del látigo de los cristianos el mismo día de Navidad. Consideraba que por ser bienes de la compañía iban a ser vendidos cuando no

los necesitaran, pero aun así no se librarían del látigo. Al cabo de unos años, cuando ya fueran viejos, recibirían su libertad, solo para vagabundear buscando hierbas y morir.

> Entonces tendremos la libertad de pudrirnos. Después de tres días los vecinos empezarán a notar que el burro huele mal, van a sobrar las quejas. Al cuarto días el vecino más atrevido correrá a los periódicos, contará el hecho y exigirá una explicación (p. 78).

A esta altura del diálogo se puede advertir la vinculación con la situación de los esclavos, liberados por la ley Áurea de 1888, pero lo que resulta más interesante es como se fusiona la crueldad contra el animal y, por asociación, contra los esclavos, y el fenómeno del humor.

La crítica menciona frecuentemente la ironía de las crónicas de Machado, un rasgo que observamos en el diálogo entre los burros que el cronista entiende, la imagen de extrañamiento frente al nuevo tranvía eléctrico, se traslada a la situación de los burros desplazados por la máquina, el mismo cronista sigue viajando en el transporte jalado por burros e igual que ellos, siente que la situación comporta un futuro incierto. De alguna manera el progreso despierta sospecha y la identificación con la suerte de los burros es cómica y cruel a la vez, el látigo es instrumento de castigo del esclavo y el cronista habla la lengua de los burros. Además de la forma fabulística y didáctica por la presencia de animales que hablan, la imagen es grotesca, es decir que en la misma risa hay un componente de crueldad, lo que da como resultado el humor popular basado en la risa, una estética que procede del mundo oral [21].

Machado recurre a los burros para significar el mundo que está por terminar con el avance del progreso, pero resulta curioso que lo haga a partir de entenderse con ellos; en otra crónica que tiene lugar en el Jardín Botánico, cerca de unas rosas, encuentra un burro y al llamarlo Lucius, por asociación con la novela de Apuleyo, el burro le responde: "No me llamo Lucius", de manera que en este caso es el animal el que comprende la lengua del cronista, además lee periódicos y le pide que encabece un movimiento en la prensa para conseguir su "13 de mayo" (día de la abolición de la esclavitud).

#### 1.5.1.3 Manuel Gutiérrez Nájera, la negación de la crónica

[21] Beltrán sostiene que dentro de la estética del humor el grotesco se manifiesta con dos caras: la crueldad y la risa, expresiones de la muerte y de la vida, estas imágenes componen un mundo en el que el género humano vive en relativa armonía con la naturaleza (2017, p. 267).

Es definitivamente el más periodístico de los escritores de crónica literaria. Su apego a las redacciones no lo extrajo de construir una crítica a la prensa que aparece en sus crónicas como devoradora de cerebros y creatividad. La prensa es como una máquina de vapor que necesita alimentarse para echar a andar el progreso.

> Así es la prensa. La gran caldera devora siempre las rajas de leña que van a transformarse en calor, en vapor y en movimiento: la prensa traga también como un gigante monstruo apocalíptico, ideas, palabras, vidas y cerebros. Ése es el combustible que requiere para marchar por los carriles del progreso. La personalidad se desvanece: ¿quién pregunta de qué leño brotaron los vapores que hacen girar la rueda motriz de la gran fábrica? (Gutiérrez Nájera, 2014 p. 95)

La imagen del "hombre con ideas" convertido en leño, su personalidad ahogada en la espesura del bosque usado como combustible, nos hace pensar en un sacrificio, el mismo sacrificio del poeta o del artista moderno del que hablan autores innumerables entre los que debemos mencionar a Holderlin (Elegía de Pan y Vino) o al José Férnández en *De sobremesa* de J.A Silva. El mismo sacrificio al que se refiere Rubén Darío en su "El Rey Burgués"; solo que el que habla en este caso es un cronista que ocupa, finalmente, el mismo lugar del artista. En suma, la sensibilidad más extrema frente al papel de la prensa en la modernidad, pero asimismo irreconciliable con su personalidad de escritor artista. La suya obedece a la opinión extendida en la época sobre el oficio periodístico, aunque al enfatizar la imagen monstruosa de la prensa y representarla como una máquina que usa como combustible cerebros, inteligencias, identidades, simboliza el poder en su máxima y moderna expresión y con ello el verdadero conflicto de escritor en el contexto periodístico. Probablemente la crónica no sea más que el fruto del trabajo forzado del artista sometido a la voluntad de la monstruosa máquina moderna. Y las cosas son aún peores para los que podría entenderse escritores de menor talla, los sacrificados son un puñado de héroes, entre los cuales algunos ni llegan a serlo "se debilitan y se mueren sin haber logrado más que el mendrugo de pan que aplacó su hambre, y la gota de agua que calmó su sed" (p.96) Pero, aun así, su persistente obra cronística ofrece una gran variedad de estrategias compositivas en el contexto de una larga trayectoria.

Bajo el seudónimo de "Duque Job" sostuvo entre sus crónicas el conflicto entre la literatura y el periodismo, en cierto modo con un dramatismo que nos puede hacer sospechar de una profunda frustración. "La prensa, en cierto modo, viene siendo un salón que pudiera llamarse un salón de desahogo de la literatura" (p. 102). Con connotaciones morales, el actuar del periodista rosa lo pecaminoso. "Porque el literato trata a la Musa

como si fuera su esposa legítima, y el periodista, si quiere ser celebrado, debe tratarla como se trata a una querida" (p. 102). El periodista, exigido por el drama que imprime las necesidades de la gran máquina del progreso, debe producir. "No importa que produzca cosas buenas, sino que produzca muchas cosas" (p. 102). Y en esa lógica escribía sin cesar para distintos periódicos canibalizando sus propios escritos, (y los de otros) pero en el camino "podía ganar la carrera contra el reloj de cada entrega e incluso ir depurando su estilo o redondeando algunos textos" (p. 19), según refiere Claudia Canales. En su crónica del 18 de octubre de 1885, "Los literatos y los periodistas" de la columna "Humoradas dominicales", sostiene incluso que el Estado no tiene derecho a prohibir la prensa que es un modus vivendi "pero sí tiene el de prohibir la literatura que no sirve para nada" (p. 102). Con el toque desafiante e irónico expresa la queja del artista moderno que no puede extraerse del mercado de bienes culturales y que no puede vivir de su escritura, en forma independiente y con reconocimiento. En una época en que tótem del libro era indiscutible solo escribe uno: *Cuentos frágiles*, 1883, y numerosas crónicas y ensayos.

### 1.6. La crónica modernista en la crítica peruana

La mayor parte de los primeros estudios sistemáticos de la literatura peruana como son los de Riva Agüero, José Gálvez, y en un segundo momento Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui, registrados en lo que Miguel Ángel Rodríguez Rea llamó acertadamente en su libro *La literatura peruana en debate 1905-1928,* "los puntos de partida orgánicos de la crítica y los estudios literarios en el Perú contemporáneo" (2002, p.1), no estudian la crónica como género ni a los cronistas como escritores literarios; salvo en el caso de Sánchez que sí realiza un recuento comentado de los cronistas de la época. La razón de ello es que el enfoque primordialmente histórico de dichos estudiosos tenía como fin definir la condición nacional de la literatura peruana y no precisamente las distinciones estéticas de los géneros desarrollados en nuestra literatura.

Por otro lado, algunos estudios no fueron tomados en cuenta o se perdieron bajo la montaña de críticas negativas, algunas de ellas razonables. Es el caso de *La literatura peruana* (1535-1914) de Ventura García Calderón o el prólogo a *Pages Choisies* (1918), citado por Valero (2017), del mismo autor, en el que destacan importantes aportes en la lectura de Rubén Darío que hubieran sido valiosos para el debate local sobre nuestro

modernismo. Al respecto Eva María Valero (2017), destaca el lúcido análisis que realiza, en dicho prólogo, Ventura García Calderón, sobre la obra del vate nicaragüense. Sus aportes hubieran contribuido sustancialmente en la reflexión acerca de nuestros modernistas. Señala precisamente la vinculación entre desarraigo y cosmopolitismo, como experiencia del escritor modernista y en particular en el caso de Rubén Darío. Vinculado a ello, la persistente intención de huir del lugar común, de las selvas, el trópico, la fauna y el paisaje. Dicho "deseo de mundo" llevó a los escritores modernistas a experimentar el desarraigo, pero como sostiene Siskind (2017), en busca de la experiencia de la universalidad.

José Carlos Mariátegui publicó en *Variedades* (3 de dic. 1927), una nota de homenaje por la muerte del escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, en su comentario declara cerrado un capítulo del periodismo, el del apogeo del cronista, puesto que las formas nuevas, léase vanguardia, eran más complejas y difíciles, mientras que la crónica era puro "esmalte" y el cronista reemplazaba opiniones personales por las del gusto del público. "Impresionismo, he allí el rasgo más peculiar de la América Española o mestiza. Impresionismo: color, esmalte, superficie" (2007, p. 120)

Las prioridades del discurso crítico peruano a principios del siglo XX estaban marcadas por la necesidad de sistematizar los procesos literarios surgidos en nuestro país, proponer un canon que incluyera no solo autores sino también propuestas culturales y a su vez distinguir nuestra propia creación en el marco de un mundo en vías de globalización. Todo ello en una situación mundial de reordenamiento, en la que el Perú vivía una reconstrucción nacional no solo material sino espiritual, la renovación de la fe en el país y sus posibilidades luego de la Guerra del Pacífico.

Como bien sabemos para el Perú el desmantelamiento de las instituciones tradicionales del poder colonial como situación histórica concreta, se dio entre 1821 y 1824, por poner una fecha que concentra dichos esfuerzos. Pero "la búsqueda de alternativas a los discursos de la era colonial" (Spurr, 2013, p. 25) son parte de los esfuerzos de consolidación de la nueva identidad nacional. La búsqueda de dichas alternativas es "un proyecto intelectual y una condición transcultural que incluye, junto con nuevas posibilidades, ciertas crisis de identidad y representación" (Spurr, 2013, p. 25) Persiste entonces el discurso colonial con nuevos actores y bajo la orientación de construir una nacionalidad, Spurr señala:

> (…) lo post colonial no marca una ruptura clara con lo colonial, ni en el sentido histórico ni en el cultural, en tanto que las relaciones colonizador-colonizado ni se han mantenido igual ni han desaparecido. La inestabilidad de la división colonial/post colonial pertenece también al discurso (2013, p.25).

El debate sobre la literatura peruana, entonces, no debe ser reducido solo al discurso crítico, puesto que en la práctica incorporó toda la actividad intelectual, los nuevos espacios donde se forjaba la escritura literaria, los nuevos actores y actoras, los ensayos de Clorinda Matto y Mercedes Cabello sobre la novela; la actividad periodística y cultural de ambas no fue tomada en cuenta, a pesar de traducciones de la primera (*Aves sin Nido*) o premios internacionales de la segunda, *La novela moderna estudio filosófico* de Cabello, premiada en el Concurso Hispanoamericano de la Academia Literaria de Buenos Aires con el primer premio.

Es por esta razón que la crítica sobre la producción cronística de inicios del siglo XX es difícil de encontrar en los estudios sobre literatura peruana, incluso cuando sus autores aparecen estudiados por su creación en otros géneros. Uno de los indicios, entonces, para los críticos, es la aparición de un libro de crónicas, que se suponía se había sometido a una primera selección o que hubiese precisamente superado la condición efímera del periódico para llegar a su publicación en libro. Pero tampoco es ese el caso, el libro *Viaje de recreo*, de Clorinda Matto, publicado en 1909, que contenía crónicas de viaje, tuvo una fría respuesta en el medio.

En su crónica "Una primicia literaria", Enrique Carrillo, comenta la reciente aparición del libro *Frívolamente* de Ventura García Calderón, libro de crónicas de 1908. Son, señala, "páginas seductoras y chispeantes, impregnadas de sana alegría juvenil, de fino epicureísmo". Sigue describiendo el libro como "abundantes notas de color, llenas de verdad y de una excelente justeza de tonos, apuntaciones críticas acertadísimas, un fuerte y sustancioso fondo filosófico". Subraya precisamente estos atributos porque quiere advertir que el título no indica en absoluto que la frivolidad es sinónimo de superficialidad. El libro contiene "artículos" "ensayos", "estudios", impresiones y croniquillas agudas e ingeniosas. Pero señala que algo le falta para ser una gran obra.

> ¿Es ya, por eso, una obra perfecta y completa la de Ventura García Calderón? No, algo le falta, algo que antes tenía y que ha perdido, en parte, en el centro donde su espíritu se recrea. Ese quid es la propiedad de la forma, muy suelta y muy animada siempre, pero afeada a veces por giros y expresiones del más puro origen galo. (...) este trabajo de lima, no exigiría gran esfuerzo y daría a su estilo, ya tan hermoso, la diáfana transparencia de que hoy carece a ratos (2007, p. 476).

*Frívolamente* fue el primer libro de crónicas del autor, todas enviadas desde Europa a algunos diarios y revistas de Lima, la propiedad de la forma, que reclama Enrique Carrillo, deviene en la falta de transparencia que los giros franceses, aplicados a la lengua castellana, provocan. No es propiamente una crítica al género, sino al estilo y es también un reclamo de identidad lingüística.

En la crónica "El movimiento intelectual en 1909", Cabotin confirma y enaltece aún más la condición de cronista de VGC y lo compara con Enrique Gómez Carrillo con quien comparte los honores en esta "rama, más complicada y difícil de lo que a primera vista pudiera creerse, del arte literario" (2007, p. 507). De manera que aparece con este juicio la crónica considerada literaria y por precisamente uno de sus cultores más celebrados. Federico More, en su artículo "De un ensayo acerca de las literaturas del Perú" (2002, p. 111), publicado en *La literatura peruana en debate* arriba citado de Miguel Ángel Rodríguez Rea, se refiere a Abelardo Gamarra como dedicado al periodismo plenamente a partir de fundar su periódico *La Integridad*, recopiló luego sus artículos en libros y tuvieron gran éxito. More no usa el término cronista como fue conocido también Gamarra, ni crónicas sino artículos como frecuentemente se denominará al género, complicando aún más su denominación.

En una crónica aparecida en *El Norte*, el 12 de marzo de 1924, César Vallejo hace un balance de la producción literaria última en el Perú. "Tras la generación de Chocano y los García Calderón, hay un jalón de tiempo casi del todo estéril en la literatura del Perú" (1996, p.23). Luego de celebrar que dos únicos escritores salvan ese vacío, Leonidas Yerovi y José Lora y Lora, lamenta la temprana y trágica muerte de ambos. Hace entonces una breve reseña de la obra de dichos autores en el teatro y la poesía, principalmente, y reitera que son la línea de continuidad entre la generación de los García Calderón y la que habría de iniciarse en 1916.

La última generación, dice Vallejo, se enuncia por "una cultura extensa y bien masticada" que se ha repasado lo leído por las "falanges" anteriores y da cuenta de un conocimiento de la literatura española y europea; pero lo que más destaca es que en ella "se afirma y predomina el espíritu de raza" como en ninguna otra anterior. De esta forma, expresa Vallejo, la tendencia a la búsqueda de una auténtica literatura peruana.
En relación al campo intelectual señala:

> Se fundan revistas. Los diarios publican páginas semanales de arte y letras. La atmósfera se puebla de versos. Después de muchos años -desde Chocano- la burguesía vuelve a sentir *la acción urbana* e inmediata de los artistas (1996, p. 24).

La "acción urbana" se confronta con la burguesía y reclama su espacio para la literatura, pero lo hace cuestionando los valores de la modernidad desigual. Se traza un frente y un objetivo. Es evidente el entusiasmo, no obstante, se trate de una crónica de 1924 que se refiere al movimiento iniciado en 1916. Valdelomar murió en 1919.

> Empiezan a sonar los nombres nuevos que la conferencia, el linotipo, la pose callejera y el inocente escándalo, buscado para las altas galerías, llevan de boca en boca. Las ciudades de Arequipa y Trujillo toman parte en el movimiento. La feliz circunstancia de haber llegado de Buenos Aires el gran dibujante Julio Málaga Grenet comunica a la agitación intelectual mayor sugestión pública. Por su parte, el formidable músico Alomías Robles, iniciador del folklorismo incaico, suma sus entusiasmos a los de los literatos por medio de recitales y fraternos motivos de belleza. (Vallejo 1996, p.25)

Esta renovación se opera sobre la ciudad y busca, como vemos, crear un público, no solo de "lectores" sino espectadores del "inocente escándalo"; asimismo se ha expresado en diversos lugares de Perú (Arequipa, Trujillo) y, por último, se diversifica en otras artes como la música culta y el arte gráfico. Hay que señalar, al respecto, que, en 1896, Francisco Mostajo, escritor arequipeño, en un artículo publicado en *La Neblina*, apunta un dato cronológico, que Arequipa ya mostraba la influencia del Modernismo, antes que Lima, con escritores como Enrique Alvarado o Jorge Polar; asimismo en Tacna con Jorge Barreto.

Para cuando la nueva generación, de la que habla Vallejo, hace sus primeras demostraciones, las principales provincias han creado el contexto para los nuevos tiempos del arte en el Perú. Condiciones que manifiestan un renacimiento, a cuya vanguardia se ubica, recalca Vallejo, Abraham Valdelomar. "Así como Chocano dio nombre a su generación, la juventud actual está bautizada con el nombre de Abraham Valdelomar, director de la revista *Colónida*" (1996, p.25). Para finalizar, una lista de los escritores que giran alrededor de Valdelomar: Eguren, Percy Gibson y Ernesto More (destacados como los más importantes).

La crónica "alcanza en Abraham Valdelomar una altura máxima" (1996, p.25), señala Vallejo. Menciona luego otros autores: José Carlos Mariátegui, Miguel Ángel Urquieta y Gastón Roger, y agrega que todos ellos: "anuncian el ático apogeo de la crónica moderna en el Perú" (1996, p.25). Realiza luego un recuento similar para el caso del cuento, el teatro y la novela.

La crónica, de acuerdo a Vallejo, era ya un producto literario cuajado para la primera generación moderna del siglo XX. Lo que queremos subrayar es el protagonismo de la crónica en ese "renacer" literario y artístico. La explicación para ello no solo reside en el contexto cultural, que se extiende a las provincias, sino indudablemente a su vinculación con el quehacer profesional de los escritores en el periódico.

Luis Alberto Sánchez estudió la crónica modernista peruana y la identificó como literaria. La crónica es "como el cuaderno de bitácora de una generación de perpetuos nautas" (1981, p.1193) señala, fue el lugar donde volcaron sus impresiones sobre el mundo. Por lo mismo considera impropio catalogar todas las crónicas bajo un solo clasificador. Como fundamento de ello expone las diferentes formas que adquirió la crónica, desde un punto de vista temático: políticas, taurinas, literarias, panfletaria, etc. Y de todas ellas distingue las literarias. Los cronistas políticos están unidos por la picardía y la curiosidad, distantes por su visión del caudillo o la doctrina partidista. La fuente permanente de estos cronistas fue el parlamento, resaltaban las anécdotas, "la petite histoire", fue un "arte menor" que abordaba "frívolamente lo serio".

Sánchez identificó la influencia francesa en la crónica política. Desde nuestro punto de vista abordar con frivolidad la actividad política fue tal vez el más francés de los rasgos que adquirió la crónica, y no fue exclusivo de la crónica política. Pero el propio Modernismo hizo una defensa de la frivolidad. Lo significativo es que eran "agradables de leer", rasgo que procuraron mantener todos los cronistas, a pesar de la diversidad de temas, ofrecían diversión. La crónica parlamentaria fue practicada por escritores de la talla de Valdelomar o Mariátegui y tiene por común denominador la visión de la política como espectáculo, fuente de situaciones y personajes, de apodos y frases cómicas como si se tratara de una comedia o una ópera bufa. Existió sin embargo la crónica política no parlamentaria que "desarrolló ideas", de distinta pericia lingüística, pero de importante presencia en los periódicos de la época.

"Es el género más inequívocamente trabajado y logrado por los modernistas" (1981, p.1193), señala Sánchez, pero inmediatamente notamos que se refiere en primer lugar a autores latinoamericanos, con lo que plantea, a nuestro juicio, el primer punto importante con respecto a la crónica: es un género latinoamericano, lleva una marca de identidad plurinacional y necesariamente el carácter de su condición literaria se debe leer

simultáneamente en autores cuyos desplazamientos son parte de su propuesta estética ideológica. “La crónica es como el cuaderno de bitácora de una generación de perpetuos nautas” (1981, p.1193), afirmación que subraya la necesidad de leer la crónica en una dinámica de permanente movilidad, que no se debe entender solo en un sentido de ida y vuelta, es más bien un recorrido, sin cesar, sobre un mapa que se observa como una invitación. A renglón seguido señala la dificultad de su clasificación y es ahí donde vemos la dificultad de su análisis, porque clasificar lo inclasificable distrae al estudioso de ahondar en los procedimientos del género, aunque el detalle de autores y temas de la crónica peruana interesa por sus observaciones como lector informado del material a su alcance, y concluye: “Hasta podría decirse que no existe la “crónica”, sino los cronistas” (1981, p.1193) en lo que podemos observar la irrupción de una subjetividad desde la modernidad del periódico, que se ofrecía como una línea intermedia entre la previsible objetividad de la prensa y la conciencia interna del autor literario.

En resumen y atendiendo a su observación de la crónica política, basada en especial en las ocurrencias del parlamento, señala los siguientes elementos: párrafos breves y períodos cortos, picardía, atrayente superficialidad, se aborda frívolamente lo serio. Aspectos que en buena cuenta se pueden encontrar en un número importante de crónicas, no solo las de tema político.

El mayor interés de Sánchez se centra en los cronistas literarios, quienes mediante la crónica hacen que la literatura peruana “alcance indiscutible altura”. Otros tipos de crónica son el evocativo, el criollo o costumbrista, pero no los distingue sino por su libertad con respecto a la pasión política. Al respecto debemos notar que el criterio de clasificación varía del propiamente temático al estético, es decir que un grupo de crónicas son evaluadas desde un punto de vista muy distinto del otro que ve lo literario como componente diferenciador. ¿Por qué no podría ser una crónica taurina, literaria? Son aspectos sin discutir que deja sobreentendidos.

En seguida hace mención a los escritores franceses más prestigiosos que escribieron crónicas y asimismo a los españoles no tan exitosos en arte tan particular. Enrique Gómez Carrillo, guatemalteco, convertido en maestro del “leve género”, enseña sus secretos a Rubén Darío, señala erróneamente Sánchez, pues para cuando Gómez Carrillo aparece en la vida de Rubén Darío, este ya era un asiduo escritor de crónicas. Comienza entonces su comentario sobre nuestros cronistas literarios, el primero de los cuales es Ventura García Calderón, en Francia. En Perú, Enrique Carrillo (Cabotin).

> Es menos objetivo y más fino y tierno que García Calderón y que Gómez Carrillo. 'Viendo pasar las cosas…' fue una sección mixta, en la que el escritor primero decía sus cuitas, retrataba un paisaje espiritual; luego se ocupaba del suceso del día, como parte aleatoria de su crónica. (1981, p. 1197).

Sección mixta, por la amplitud de materiales que ofrecía la columna, que no siempre ofrecía propiamente crónicas, aunque en el terreno movedizo del género los límites se pierden. Una columna de crónicas parecía más bien un espacio que aceptaba la diversidad. No obstante, es muy importante lo que señala al final de la cita, el suceso del día era una parte aleatoria de la crónica. "Carrillo no informaba al lector tanto de lo que ocurría en el mundo, como de lo que le ocurría a él mismo en el secreto de su alma" (1981: 1197). Con lo que podemos entender que, a mayor trabajo formal, como es el caso de Enrique Carrillo, mayor el carácter de la noticia como pretexto.

Carrillo es un "clásico", García Calderón un "gongorino". Este último es descrito como sensual y diestro, menos fino en cierto sentido que Carrillo, pero más abarcador en cuanto a los sucesos del mundo y a su dicción castellana. Finalmente concluye: "Poetizó el ambiente periodístico del Perú" (1981, p.1197).

Es importante tomar en cuenta para describir la obra cronística de Ventura García Calderón, recurre a estados de ánimo: "sanguíneo, vistoso, dominador" (1981, p. 1199) y que considera que se tortura para lograr una expresión buida, un giro bello.

En el capítulo "Lo que el viento nos dejó" de su obra *Valdelomar o la belle époque* publicada en 1969, Sánchez caracteriza la crónica de dicho autor:

> El amanerado redactor de "Diálogos máximos" y "Decoraciones de ánfora" es el mismo que compone los traviesos, directos y salaces comentarios de "Palabras" (una buena veintena de artículos a lo largo de dos años de madurez) y los poéticos de "Fuegos Fatuos". Parecería, en verdad, hallarnos ante tres periodistas diferentes: el uno maneja la hipérbole y la perífrasis; el otro, la ironía y el sarcasmo; el tercero la deprecación y la concesión" (2009, pp. 331-332).

Es interesante que resalte a los tres cronistas distintos que habitan en Valdelomar, en cierto modo la crónica reveló a su vez tres momentos de su obra escrita, "Fuegos Fatuos" representa la culminación de un proyecto donde lo literario se presenta como pertinente en el contexto de la crónica. El sarcasmo y la ironía de la estética modernista es el otro gran aporte de este autor a la crónica.

Luis Fernando Vidal en su estudio "La ciudad en la narrativa peruana" se refiere a Cabotín como un crítico solapado de las costumbres y tipos limeños, de aguda inteligencia, pero eludiendo el choque (1987).

> Pese a ello su contribución a la narrativa urbana-tanto en *Cartas de una turista* (1905), como en *Viendo pasar las cosas* (1915)- es doble. Por un lado, es un ejercicio estilístico de primer orden, y, por otro lado, un análisis que, si bien se agota en su autolimitación y autocensura, genera por oposición un ámbito que al ser retomado por otros autores se ahonda y se expande (1987, p.28)

Lo importante de esta observación es que reconoce el ámbito común de la crónica y la narrativa, aunque aparentemente solo en el aspecto de la crítica o el análisis social, pero el universo común no encuentra barreras desde el aspecto ficcional que ha sido tradicionalmente la frontera que, se ha sostenido, separan a la crónica de la narrativa.

Augusto Tamayo (2018) se refiere a la época del fin del siglo XIX e inicios del XX como una etapa de madurez en la literatura peruana. Los escritores oscilaban entre el realismo y el positivismo y las nuevas corrientes modernistas. Estas nuevas corrientes significaban un desperezarse del lenguaje y una evasión neoromántica de la vida rutinaria y de la atmósfera estrictamente local que presentaron aquellos otros movimientos. Los que habían leído a Darío como Carrillo estaban envueltos en la magia de *Prosas profanas.* "Enrique Carrillo es el prosista del modernismo" (p. 467). Señala que sus artículos están revestidos de una neblina de melancolía, muy modernista y, sin embargo, muy limeña. Esa nostalgia es común a los escritores del 900, señala. Pero también opina que hubo recargamiento y una intención de deslumbrar a la burguesía con lo exótico, lo recargado o lo culto. Para Tamayo, Carrillo es el que más identifica a los cronistas peruanos del 900.

Pero la crítica más devastadora y que finalmente afectó los estudios del modernismo y la crónica en el ámbito académico peruano y que aún los afecta, es la realizada por Cornejo Polar en su estudio sobre nuestro modernismo, limitado cronológicamente por fechas vinculadas a los fenómenos sociales o a la historia económica. En efecto, además de señalar que el modernismo peruano es tardío con respecto al hispanoamericano, es decir que ingresa recién a inicios del siglo XX y declina con la Gran Guerra de 1914, agrega que, si hubo actividad modernista antes de esa fecha, fue solo en la crítica y no en literatura propiamente, como muestra están Mostajo con su tesis sobre el modernismo de 1896 y la publicación de José Santos Chocano, *La Neblina*, revista que además descalifica. Por otro lado, encuentra contradicciones en "la base social" que dio origen a nuestro modernismo, puesto que el vínculo de hispanoamérica

con el sistema mundial del capitalismo tiene relación directa con el desarrollo del modernismo, de acuerdo a las tesis de Rama y Perus, y en el Perú el ingreso al capitalismo se produce recién en el segundo gobierno de Leguía (1919-1930). Por ello nuestro modernismo tiene correlación con los primeros síntomas de dicho sistema económico, con la constitución de la empresa Cerro de Pasco en los primeros años del siglo XX. En otros países, señala Cornejo, se habría asentado el capitalismo primero. Nuestro modernismo tendría una contradicción insalvable, la búsqueda de formas nuevas vía la asimilación de las propuestas de los maestros del modernismo hispanoamericano y la evocación del pasado. "Podría decirse que nuestros modernistas adoptaron el horizonte literario de su época al mismo tiempo que esa época, como totalidad avizorada más que experimentada, los desconcertaba y hasta enfurecía con su creciente prosaísmo" (Cornejo, 2000, p. 175). Esta visión es interesante porque hace depender el avance del modernismo de ciertas reacciones anímicas, pero que indudablemente se refieren a prejuicios ideológicos por parte de nuestros modernistas. Lo que habría limitado nuestro modernismo es la imposibilidad de ser modernos en el ámbito económico, la opción por la espiritualidad latina o el legado de la tradición hispánica no podían comprender el pragmatismo sajón o el avance tecnocrático de Norteamérica.

Al referirse a los autores, Cornejo reseña a los prosistas modernistas, arielistas, profundamente antidemocráticos y hasta fascistas, señala, que escribieron tesis o ensayos y defendieron los valores tradicionales. Riva Agüero y Francisco García Calderón destacan, según Cornejo, pese a que ninguno es literato, señalamos nosotros. Menciona luego a Chocano con su exhibición de sensibilidad egolátrica y el tratamiento de temas americanos. Finalmente, y ya en el cuento modernista, Ventura García Calderón, según Cornejo Polar, destaca por representar el logro más alto de nuestra prosa modernista, pero solo en los niveles de composición y estilo. El problema que ve en este último es que tiene predilección por espacios cosmopolitas, en ambientes sofisticados, y en sus cuentos la imagen del indio es esquemática y prejuiciosa y supone la superioridad del narrador y del sistema socio-cultural que representa (Cornejo, 2000).

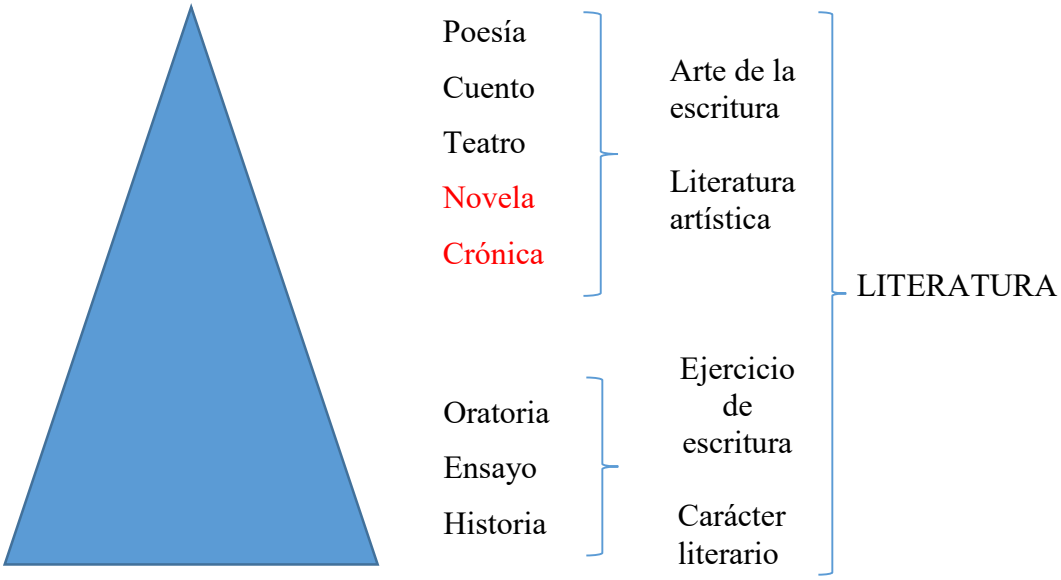
El problema que vemos en la crítica de Cornejo P. A. es que los prejuicios que denuncia los exhibe, a su vez, en su propia crítica, puesto que los autores elegidos, varios de los cuales no son artistas, configuran no una tendencia literaria sino una ideología. Por otro lado, el argumento de que debido al poco desarrollo de nuestro sistema capitalista no se habría desarrollado el modernismo, no tomó en cuenta que los modernistas se sintieron

virtualmente modernizados en la escritura, la crónica construye una voz que se instala en una vanguardia virtual y lo mismo sucede con la novela. La crítica reciente diferencia globalización, como fenómeno económico, de mundialización como fenómeno cultural (Siskind, 2017), y la autonomía relativa de los fenómenos artísticos (Beltrán, 2017). El modernismo buscó diversas alternativas de intercambios culturales dispares, al decir de Siskind. Si nos atenemos a la limitación del contexto económico moderno, es difícil explicar cómo un nicaragüense pudo liderar el movimiento y un cubano fue una de las mentes más preclaras del mismo. Ninguno de sus países de origen se ubicaba en el espectro del gran desarrollo capitalista. Claro está que los autores, ya sea Rubén Darío o Martí, realizaron desplazamientos claves para su proceso artístico, pero lo mismo pasó con autores peruanos y sin embargo no son visibilizados o no parecen tener relevancia en la época, es el caso de Clorinda Matto, Mercedes Cabello, Zoila Aurora Cáceres y el mismo Ventura García Calderón.

## 1.7 La jerarquización de los géneros

**Figura 1.**

*El concepto de literatura a principios del siglo xx*




En la crónica "El movimiento intelectual en 1909" de Enrique Carrillo encontramos un concepto de literatura que es posible tomar como referencia para explicar el espacio de la crónica en el espectro literario de esos años. Creemos que es, además, una opinión generalizada y de consenso entre la intelectualidad de la época. En dicha crónica el autor señala: "La producción literaria y la artística no ha abundado en el año de 1909" (499). El campo de lo "literario" y "artístico" se encuentra atravesado por las agitaciones de la República, por eventos de gravedad. El objeto principal de esta crónica es responsabilizar a las instituciones culturales del escaso apoyo a los escritores tanto para la publicación de sus obras como para crear un ambiente que los reúna y convoque. Pero principalmente, Carrillo quiere hacer un balance de las publicaciones, investigaciones, tesis, tanto de los autores de reconocida trayectoria como de los más recientes. Entre ellos cuenta a poetas, cronistas, historiadores, médicos, filósofos y todo aquel vinculado principalmente a las letras, no menciona a periodistas, aunque incluye luego su trabajo. El autor reúne en su

balance a los escritores sin hacer distingo alguno de géneros, pero llega a mencionar tesis de la Universidad de Lima (como se llamaba en esa época a la Universidad Mayor de San Marcos) y estudios históricos que nosotros consideramos como ensayos. Entre los escritores considera a Ventura García Calderón "con sus artículos", pero también a Felipe Barreda y Lagos, autor de *La vida intelectual en la Colonia*, tesis que no había sido publicada aún en libro, como también la disertación académica (oratoria) de Carlos Wiesse en ocasión de incorporar a Rafael Altamira a la Facultad de Letras de San Marcos.

De manera que Cabotín en su balance del movimiento intelectual de 1909 incluye a poetas, tesistas, ensayistas, cronistas, escritores de la academia. Todo lo que pudiera encajar en producción intelectual. Es importante señalar que al considerar la producción "literaria y artística" se refiere a la escritura en general que se ha publicado, se está por publicar o se debe publicar. En ese sentido el gráfico en la Figura.1, representa lo que se consideraba literatura para la época, relacionada con la escritura como actividad de prestigio vinculada a un texto eminente[22], por escritores e intelectuales. Lo propiamente literario está jerarquizado en relación a la valoración artística que se hacía de los diferentes géneros, la crónica aparece como género en pugna por lograr consagración artística, mientras que la poesía está en la cumbre del reconocimiento como arte. Finalmente, en el marco de lo considerado como literatura distinguimos los géneros que si bien se consideran en el marco general de la literatura corresponden más bien a un "ejercicio de escritura". Ese ejercicio de escritura, es de *carácter literario*.

En el caso propiamente de la oratoria, queremos hacer notar las múltiples ocasiones en las que este género salta al primer plano mediante su irrupción en la escena política, académica, literaria o social. No obstante, hay que hacer notar que la oratoria de la época se iniciaba en un discurso escrito. Era bien sabido que el discurso inaugural del año académico en la Universidad Mayor de San Marcos, ampliaba su espectro al plano político contemporáneo y que su publicación se realizaba íntegramente en los principales diarios de la capital. El discurso académico había recibido la influencia del modernismo, aunque la lógica positivista fuera difícil de desplazar. El discurso social u oratoria, casi siempre leída, que podía estar presente en homenajes, almuerzos, pompas fúnebres, estaba propiamente codificado y guardaba probablemente las muestras más claras de una retórica colonial. Por eso fue tan irreverente que en el entierro de Leonidas Yerovi,

[22] Gadamer (2012) señala que, como obra de arte verbal, es eminente el texto que sobrepasa cualquier destino u ocasión limitados y que erige una pretensión de validez, independientemente de su contenido.

(Sánchez, 2009; Del Priego, 2000), Valdelomar dedicara su discurso fúnebre a hablar de sí mismo y de su soledad una vez enterado de la muerte de su entrañable amigo y no de las virtudes del finado. Pero Valdelomar no iba a desaprovechar tal situación para transgredir las reglas de uno de los géneros más anquilosados y públicos de la República Aristocrática. Después de todo, no sólo el difunto pierde su presente y su futuro sino los que lo han amado pierden también un pedazo de su vida, y ese sufrimiento subjetivo merecía ser expuesto como parte de una memoria en la que permanecerá. Pero la subjetividad expuesta es un factor moderno que subvierte el orden del discurso fúnebre canónico y aún colonial.

Ensayo e historia o discurso histórico están muy vinculados, el segundo tiene todavía un prestigio legitimador y responde a aspiraciones intelectuales muchas veces compartidas por sus autores con logros literarios o periodísticos. Recuérdese que la obra principal de Riva Agüero se enmarca dentro de la Historia como disciplina académica. Y lo mismo puede decirse de la obra de Sánchez, Raúl Porras, Jorge Basadre. Los consideramos dentro del ejercicio de la escritura o escritura de carácter literario e incluso, al decir de W. Delgado, "menos estrictamente literarios" (1980, p. 126).

Hemos confrontado esta opinión con los conceptos sostenidos por la crítica durante varias décadas entrado ya el siglo XX. Augusto Tamayo Vargas en su historia *Literatura Peruana* (1992) incluye al ensayo en la última parte de su estudio y posteriormente en un artículo de 1957, se refiere precisamente a Enrique Carrillo como "el prosista del modernismo" (2018). Sánchez. incluye a su vez a la crónica del periodo modernista como el género mejor logrado durante dicha época, a pesar de que en relación a la obra de sus autores esté siempre a la zaga. Washington Delgado en su *Historia de la Literatura Republicana* (1980) considera al ensayo, pero no figura la crónica en su enfoque, aunque como la crónica tenía y tiene cierta indefinición genérica, algunas crónicas son tenidas por ensayos.

En conclusión, podemos afirmar que la crónica periodística en general solo por el hecho de ser un género escrito pertenece a la dimensión de la literatura tal como se ha visto en los manuales e historias literarias del siglo XX. Este gesto inclusivo no ha ocultado una jerarquización al interior de la dimensión literaria tal como lo demuestra la diferencia que establece Alfonso Reyes entre literatura ancilar y literatura (*El deslinde* 1944). Un aspecto a considerar, aunque no lo hemos desarrollado con amplitud, es el escaso entendimiento del modernismo, su identificación con el decadentismo, con la

imitación francesa, y su realización muy limitada en nuestro país. Un modernista como Valdelomar, se consagra como autor nacional, registrado en los radares de la crítica, cuando inicia sus temas denominados "criollistas", pero sin cambiar su lenguaje modernista. Sus novelas o crónicas e incluso su poesía más cosmopolita o estetizante, son tomadas en segundo plano. Vallejo va a destacar por su poesía, como bien sabemos, y en esto la crítica no se equivoca, como tampoco los lectores. Sus crónicas reciben, por fin el reconocimiento merecido, luego de años de silencio.

Finalmente, la crítica, desde los años ochenta del siglo pasado, ha propuesto otro sistema inclusivo, donde supuestamente estaría excluida la jerarquización interna de los años anteriores. Ahora se habla de literaturas orales, poemas proletarios, literatura de mujeres, crónicas de la colonia, y por supuesto crónicas literarias. En este nuevo sistema inclusivo de la crítica están las categorías de subliteratura, paraliteratura, literatura popular, usadas para describir producciones de cuestionable calidad artística, pero de gran difusión y consumo, como por ejemplo el folletín o el best seller actual. Pero a principios del siglo XX como en la época actual, el carácter artístico era una resultante de la intención del artista y la determinación del receptor (lector o contemplador). Esta relación es compleja sobre todo en el mundo moderno desde los experimentos vanguardistas (M. Duchamp, etc.) donde la decisión del público es la más importante. Los autores tratados en esta tesis no ejercen solo el periodismo, son además artistas que actúan en el contexto de una modernidad deseada, temida, vivida o imaginada.

## 1.8. La prosa artística en la modernidad

La tradición de la prosa artística moderna se inicia con Baudelaire. La prosa va iniciar un largo camino para su consagración; en su ensayo *El pintor de la vida moderna* (1863), publicado en el diario *Le Figaro* los días 26 y 29 de noviembre y 3 de diciembre de 1863, encontramos un modelo de prosa artística, que va a ser motivo de múltiples estudios para su desciframiento y clasificación. El ensayo de Baudelaire plantea la función que cumple esta estrategia compositiva al vincularse a lo cotidiano, opuesta a la poesía por hallarse ésta plenamente identificada con lo artístico y con el verso en particular. En *El pintor de la vida moderna* se describe el espacio de lo cotidiano, vinculado con la reflexión

filosófica y estética, para formular los principales aspectos que constituyen la nueva época, a la que denomina modernidad: "la modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte, y la otra mitad es lo eterno y lo inmutable" (Baudelaire, 2008, p. 93). Fugaz, transitorio y contingente, son condiciones atribuibles a la crónica moderna, el arte de segunda fila es destacable. No hay representaciones heroicas, solo la vida cotidiana, donde está el germen del arte de la modernidad. Esta referencia a la vida cotidiana ya está en la pintura y ahora debe trasladarse al arte verbal, el pintor de la vida moderna debe ahora ser un escritor, la crónica basará gran parte de su producción en la estetización de la vida cotidiana pública de las ciudades modernas. La belleza, lo eterno en tensión con lo transitorio; la esencia misma de la crónica se funda en el riesgo de la fugacidad, un riesgo que afronta el cronista con el impulso tentador del peligro, una actitud estética moderna. El cronista encontrará la llave para asentar en el tiempo su producción, muchas páginas pasarán al olvido o se someterán al filtro mismo del autor cuando las reúna en libro, si lo hace.

En la Figura 1, acerca de la jerarquización de los géneros, hemos querido resaltar que si bien había una claridad de cuáles eran los géneros propiamente literarios, hubo algunos que estaban luchando por su legitimación, dentro de la prosa: la novela y la crónica. La novela o la llamada prosa novelesca era considerada literaria, pero adolecía en nuestro medio de serias interferencias venidas de las tendencias naturalistas, por lo que debía cumplir funciones pedagógicas, formativas, realistas. El arte para Mercedes Cabello, en su famoso prólogo de la novela *Blanca Sol,* tenía la posibilidad de hablar no solo del mundo tal como es sino como debería ser y en eso superaba a la ciencia que solo se ocupaba de las cosas tal como son (Cabello, 1889).

La crónica, como hemos afirmado líneas arriba, estaba fuera de los radares normativos y por su vinculación al periódico se objetó su carácter práctico vinculado al público y al mercado.

Pero Baudelaire nos asiste precisamente con la definición de su término *modernité* o modernidad "pues no se presenta ninguna palabra mejor para expresar la idea en cuestión" (2008, p. 93), "sacar lo eterno de lo transitorio" (2008, p. 93), una acción que se puede atribuir al lector de crónicas. La prosa de Baudelaire publicada en periódicos, no solo satisface una necesidad coetánea de información. Como señala Gadamer (2012), un texto, para ser literatura debe erigir una pretensión de validez, el texto literario es un "punto hemenéutico" (pp. 95-100) en el que la comprensión e interpretación se comparan.

El texto poético (o en nuestro caso artístico) nunca puede ser agotado transformándolo en conceptos, no remite a la fijación de un discurso pensado o dicho, reclama validez propia. Gadamer denomina "texto eminente" a una configuración autónoma que requiere ser constantemente releída, aunque siempre haya sido antes comprendida. La perfecta correspondencia de sentido y sonido que convierte al texto en texto eminente se cumple de diversas maneras en los textos literarios.

La prosa periodístico literaria se integra al universo de los textos eminentes, reconocidos como tales por los lectores que los vieron erigirse sobre el gusto y las exigencias estéticas del momento. En definitiva, queremos sostener que tanto la figura del periodista, el cronista y la actividad literaria e intelectual en general, se encontraban en un campo común gracias al ejercicio de la escritura y al reconocimiento del público. En el Perú y Latinoamérica el carácter literario, pero no propiamente artístico, estaría vinculado a la práctica escrita ejercida por las capas ilustradas que establecieron una formalidad dentro de la prosa periodística. En adelante, la vinculación entre la profesión periodística y la escritura artística habría de dar frutos de diversa índole. Los escritores encontraron en el periódico la visibilidad a la que aspiraban para la consagración en el medio, la regularidad de la práctica de la escritura y, más adelante, la posibilidad de vivir de ello. Consecuentemente la autonomización de la literatura, mediante la posibilidad de desligarse de mecenas y buscar su profesionalización fue una conquista de los tiempos modernos posteriores. Estos objetivos no se logran conseguir en forma simultánea, sino que van a ser parte de los avances de la propia dinámica de la escritura. La actividad periodística, en cierto modo más urgida por tiempos y entregas, irá propiciando dicho avance. Como producto de la relación entre esas dos dinámicas, de la interacción entre los fines periodísticos, pre profesionales todavía, pero más técnicos y prácticos, y las aspiraciones literarias, se abrirá el camino para el desarrollo de la prosa artística, es decir, la crónica.

No obstante ser texto eminente, la crónica conservó su condición de género menor cuando los grandes escritores latinoamericanos ya la habían incorporado a su práctica artística. Manuel Gutiérrez Nájera decía en 1885, refiriéndose a la prensa como lugar de desahogo de los literatos:

> Me atrevería a decir que casi es incompatible la literatura con la prensa. Literato era Flaubert, que empleaba en la conquista de una frase el mismo tiempo que se emplea en la conquista de una mujer

> honrada. El periodista no conquista: busca las frases prostitutas que andan en la calle y las recoge (2014, p.102).

Gutiérrez Nájera solo hace una figura desafiante para sacar ventaja de la posición de poder de la prensa frente a la morosa composición del literato clásico a finales del siglo XIX. Las razones por las que los escritores de renombre no fueron de la partida en las primeras empresas periodísticas pueden encontrarse en la actividad de los mecenas, de hecho, la labor vinculada a la imprenta fue vista como un oficio manual y al servicio de autoridades, las ventajas de la visibilidad no habrían de ponderarse sino hasta fines del siglo XIX y cuando ya los *chroniqueurs* franceses estaban bien establecidos y los grandes escritores ya recurrían al periódico para la difusión de sus obras (Risco, 2012). En Latinoamérica la gran repercusión de la producción cronística de Machado de Assís, José Martí, Gutiérrez Nájera y luego Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, definirá el interés de los periódicos por contar con escritores literarios entre sus filas. Pero a diferencia de la crónica francesa que permaneció "como un subgénero de escasa importancia, en Hispanoamérica el género asume una centralidad fundante" (Bernabé, 2006, p.76).

## 1.9 La prensa francesa y la prensa peruana

La prensa francesa va a aportar a la prosa periodística peruana, y consecuentemente a la crónica, diversos elementos que han sido establecidos para el estudio de la crónica modernista latinoamericana. En el caso de los escritores considerados para la presente tesis esa influencia se puede advertir en el interés por la noticia menuda y los hechos recientes y "curiosos" de la vida en la ciudad. Uno de los rasgos más destacados de la prensa parisina es la polémica política, de la cual participaban los propios directores de periódicos o célebres periodistas de opinión; asimismo, la prensa se hacía eco de sucesos de gran repercusión política, desde el célebre caso Dreyfus, a finales del siglo XIX, hasta las medidas tomadas por los gobiernos europeos en relación a la Gran Guerra.

La prensa francesa experimentó durante la Belle Époque, entre 1880 y 1914, una época de oro jamás vivida por otras prensas del mundo. En vísperas de la Gran Guerra "aparecían en París 41 diarios políticos, con una tirada que superaba los seis millones de

ejemplares" (Luján, p. 32). La Gran Guerra cortó ese impulso y aunque muchas de esas publicaciones superaron la crisis, la modernización tecnológica y los nuevos géneros periodísticos catapultaron más bien a Estados Unidos como el nuevo líder. Pero el modelo de periodista, polemista, escritor creativo y desafiante, líder de opinión, fue originalmente francés y los círculos de escritores, periodistas y editores de periódicos llegaron a ser figuras de poder en los medios.

Los primeros años del siglo XX estuvieron marcados en el ámbito de la cultura letrada en las ciudades, por los periódicos. La irrupción de las clases medias emergentes o la cultura mesocrática se manifestaba abiertamente y con toda libertad en el periódico.

La historiadora Carmen Mc Evoy en su análisis de la participación de Valdelomar en los años previos al Oncenio de Leguía, ha señalado que el grupo de escritores de Colónida y en general los cercanos a la revista, y el periodismo con la crónica, habrían jugado un papel fundamental en generar el ambiente cultural posterior que dio luz a la llamada "Patria Nueva" del Oncenio. Se refiere a lo que llama "la ciudad literaria" o los textos en la ciudad de las letras limeña, enfrentados en una especie de Babel criolla, de voces en disputa y sin claridad de visión. Ve en todo esto una inestabilidad de la autoridad narrativa, es decir múltiples voces que restaban claridad a la visión de la realidad y que afectaron directamente las vidas del creciente proletariado.

El análisis es interesante porque resume el prejuicio que el propio José Carlos Mariátegui manifestó acerca de su propia producción cronística y su relación con el colonidismo. Mc Evoy atribuye al periodismo, en especial, ser eco de las múltiples voces que disputaban el poder en el discurso, para ella la participación de los artistas, en especial, deducimos, los cronistas, contribuyó a "fundar la cultura urbana en la ilusión y en la irrealidad" (2019, p. 457). Lo más evidente en esta afirmación es que la historiadora no considera la imaginación artística como uno de los posibles lenguajes del ser humano para expresar precisamente la profunda inquietud de la época por la preeminencia de los valores cientificistas del positivismo y la mercantilización de la actividad humana. En ese sentido el arte fue el mejor vehículo de resistencia y rebeldía contra la lógica de los nuevos poderes y el avance de dicho lenguaje pudo ser el verdadero causante de la reacción posterior del sistema político; la inestabilidad de la autoridad narrativa no fue distorsionada por la ciudad de las letras, porque esas mismas letras no tuvieron precisamente a la política como foco sino al edifico de valores que la sustentaba y del cual ironizaban.

> Los "colónidas" con Valdelomar a la cabeza tendieron a demostrar que el escritor era un ser que jugaba. Primaba en todo un criterio estético y espectacular. Es probable que el consumo de drogas como el opio y la morfina contribuyeran a exacerbar la marcada tendencia a la fantasía de muchos de los escritores de la generación de Valdelomar. Dicha tendencia fue utilizada eficientemente por la segunda administración de Legúía. La teatralización de la vida urbana, promocionada por el periodismo literario, fue funcional en el proceso de convertir el público en un ente pasivo (2019, p. 457).

Es de una gran ligereza llegar a relacionar el consumo de drogas, con la "exacerbada fantasía" de los colónidas. El consumo de drogas se había enraizado en los medios artísticos, desde Baudelaire, y tenía una justificación en la nobleza de espíritu y la aristocracia del artista que se distanciaba de la vulgaridad del mercado, y hasta aparecía como una actitud de respuesta al positivismo. El placer y su disfrute era parte de la revuelta. Además, si seguimos el testimonio de A. Gonzáles Prada, uno de los que más se drogaba era Mariátegui, para agregar luego que todo era parte de una pose y de la amoralidad del grupo. Mc Evoy más bien afirma que la responsabilidad de que el sistema político hubiese sido considerado por estos escritores como motivo de burla, derivó en el quiebre del propio sistema, lo cual fue aprovechado luego por Leguía para utilizar los mismos mecanismos de espectacularidad de la cultura afinados por los escritores de inicios del siglo XX. Pero lo peor es deducir que la actitud estética y la espectacular están vinculadas por un eje semántico que podemos inferir: la frivolidad. Lo cual no solo es prejuicioso y errado sino un sinsentido.

Al respecto de tales afirmaciones debemos tener en cuenta que la importancia del grupo Colónida reside precisamente en diferenciar el ámbito político y el artístico. Su crítica estuvo orientada a ridiculizar la función del político que además de diputado era académico, intelectual y encima ejercía un cargo en el gobierno (Bernabé, 2006). Si los principales escritores de la época escribieron en periódicos y eran además cronistas, no escribieron predominantemente crónica política, aunque es innegable que tomaron la política como un espectáculo, pero es menos probable que tuvieran tanta influencia para volver al pueblo pasivo, como señala Mc Evoy. Además, los diarios proletarios tenían una importante circulación y entre sus constantes colaboradores a principios de siglo estaba nada menos que González Prada. La razón de la incomodidad de la historiadora reside en su incomprensión del humor, carta de presentación de la misma revista *Colónida*, y tono predilecto de sus reporteros: el humor es una estética. La estética del humor está vinculada, desde la antigüedad, al lenguaje popular, pero entrados ya en la

modernidad es dejada de lado por los críticos, la risa está vinculada a una de las banderas enarboladas por los colónidas: la libertad, y está vinculada definitivamente a su experiencia más desafiante con respecto a la moral burguesa, el placer.

> Mc Evoy demanda un discurso serio, distanciado de la tradición popular y relacionado con una sola voz autorizada, letrada y única. En ese sentido proponemos entender el discurso de la crónica literaria bajo el concepto de palabra intrínsecamente convincente, la cual se funda en el reconocimiento del plurilingüísmo, la incorporación de la palabra ajena, el pensamiento independiente, contemporáneo y abierto a la interacción (Bajtín 1991 p.162). El discurso literario al cual consideramos que pertenece la crónica literaria modernista, se basa en una palabra intrínsecamente convincente porque no está sustentada en una sola voz autoritaria, incorpora lenguajes y registros diversos de la alta y baja cultura, de la oralidad y la escritura, y no es emitida por una autoridad que se imponga. La lógica del discurso no serio se funda precisamente en el concepto de igualdad, la risa es democrática.

# CAPÍTULO II
# LA CRÓNICA PERIODÍSTICO LITERARIA EN EL PERÚ

Nos proponemos observar el surgimiento de la crónica literaria porque se desarrolla en un contexto particular, el de la prosa periodística en el Perú. Pretendemos estudiar la prosa periodística a partir de los géneros y lenguajes estéticos que persisten por figurar en la crónica moderna. Queremos relacionar nuestra propia tradición cronística con los aportes de la crónica modernista latinoamericana clásica para explicar los procedimientos y decisiones en relación a la práctica artística de los cronistas peruanos. Proponemos un marco de referencia para el género, además de sus raíces inglesas o francesas señaladas por la crítica, basado en una tradición local productora de imágenes y procedimientos. Revisaremos los vínculos de la prosa periodística con la crónica y destacaremos ciertos símbolos estéticos desarrollados por la prosa de carácter literario en su condición de discurso letrado relacionado a diversos momentos históricos, figuras de la imaginación (Beltrán, 2017), la condición de bivocalidad y la incorporación de la palabra ajena en géneros retóricos como es el caso de la prosa (Bajtin, 1991).

## 2.1 Tópicos y procedimientos en la crónica literaria peruana

Como práctica letrada la crónica literaria se inscribe en el proceso de desarrollo de la prosa periodística. La crítica latinoamericana ha observado su desarrollo en el lapso de cuatro décadas, es decir la ha estudiado dentro de ese corte de tiempo, entre 1880 a 1920 aproximadamente, porque es el periodo del modernismo acordado por consenso. Además, se le ha atribuido una génesis marcadamente europea y principalmente francesa, refiriéndose a autores que influyeron en su surgimiento dos o tres décadas antes. Para nuestros fines es fundamental, en el caso de la crónica literaria peruana, observarla en el contexto de un tiempo literario más amplio porque la prosa periodística en nuestro medio creó una tradición basada en la eminencia de una escritura de carácter literario, lo cual permitió la instauración de tópicos provenientes del clasicismo (alta cultura), y

relacionados al acervo letrado de los escritores, mezclados con la lengua vulgar (no literaria) de la prosa (baja cultura). Nos hemos referido en el primer capítulo a las figuras de la imaginación, como figuras humanas que concentran valores representativos y que responden a aspiraciones y representaciones de modelos sociales (Beltrán, 2017). En este caso nos referiremos más ampliamente a figuras estéticas, no solo humanas, símbolos que se concentran en la crónica y que completan la configuración de la imaginación literaria asumida por la crónica.

Queremos enfatizar que denominamos crónica literaria a la surgida precisamente en los años del modernismo, contexto correspondiente a la producción de los autores cuya obra analizaremos. No obstante, el género no solo abarca la crónica literaria, su génesis se encuentra en los inicios de la época colonial y abarca la crónica de Indias, la crónica periodística de carácter literario, ambas antecedentes de la crónica propiamente literaria de la época del modernismo.

La larga trayectoria de la crónica de Indias legó en las prácticas escritas un lenguaje y el interés por el registro de la actualidad. En el campo de la escritura hay otras prácticas escritas como diarios, memorias, relaciones, cartas, gacetas que tienen el interés común por la noticia o por la actualidad y que hacen del periódico una materia altamente heterogénea. La crónica periodística es uno de los tipos textuales que asume el periódico, desde su presencia en Hispanoamérica, pero su genealogía es compleja y se confunde con otro tipo de textos hasta el punto que a inicios del siglo XX se le llama todavía artículo o simplemente nota. En tanto género de la prosa encontrará convergencias con la novela, ya que ambas se interesan por el presente, y a finales del siglo XIX se sumará a los esfuerzos por buscar reconocimiento.

Podríamos constatar la presencia de una práctica cronística en el registro de la actualidad no administrativa, ni comercial y que está más bien referida a los hechos cotidianos de relativa importancia registrados por una voz cronística que los interpreta para el periódico. Estos hechos están más vinculados a un tipo de lectura del ocio o entretenimiento, sin intereses propiamente prácticos y que permite por lo tanto advertir el despliegue de la imaginación literaria. Debido al soporte periodístico los hechos principalmente tienen lugar en las ciudades donde el periódico fue un agente civilizador complementario a la instauración del poder ordenador colonial.

En el proceso de la crónica periodística un momento consagratorio es el de la crónica literaria del modernismo, porque es cuando se consagra como género artístico y revela la influencia y el encuentro con procesos literarios del escenario mundial moderno. Es el modernismo el que convierte en literaria a la crónica. Dicho de otro modo, la incorporación del lenguaje modernista a la crónica, la experimentación con el lenguaje, con las imágenes y figuras del repertorio modernista hicieron posible la evolución del género una categoría literaria. Eso sucedió de la mano de autores que se instalaron en las redacciones cuando el periódico amplió su base lectora.

En esta larga trayectoria nos interesa detallar los materiales con los que la crónica trabajó, aun antes de ser propiamente un género literario y cuando se constituye como tal. Mencionaremos algunos de ellos, en especial los que fueron integrándose a la crónica de tal forma que pasaron a ser, estructuralmente, parte del género, entre ellos consideramos tópicos, figuras (algunas de las cuales las hemos detallado en el Capítulo I) y procedimientos. Los tópicos entendidos como temas constantes que crean una tradición dentro del género[23] tienen similitud con las figuras de la imaginación (según Beltrán), aunque estas se puedan considerar como figuras humanas aglutinadoras de valores. En ese sentido debemos entender el espectro de la prosa como espacio de representación de tópicos y figuras que luego asume la crónica. Como género de la prosa comparte con la novela procedimientos y estrategias compositivas, aunque lo mismo ocurre con el discurso histórico y el ensayo. Esta situación de falta de límites no es extraña en la literatura, pero como se ha mencionado, durante el siglo XIX la exploración y experimentación de los géneros de la prosa se da en el contexto de la búsqueda de nuevas estrategias para representar el relato de la nación (Ortega, 2010). Lo fragmentario, las formas breves, el relato cronicado explica Ortega, no deben entenderse como un equivalente de la situación fragmentaria de la nación, sino como exploraciones para encontrar cómo incorporar distintos lenguajes, formas y materiales en las nuevas experiencias estéticas de las naciones en transición hacia repúblicas modernas.

Trataremos de registrar los tópicos y figuras que se aglutinan alrededor de la crónica, aunque, como dijimos, los puentes con otros géneros, en especial de la prosa, son evidentes.

[23] Tópico: del griego topos, lugar. "Conjunto de lugares comunes que la retórica antigua convirtió en fórmulas o clichés fijos y admitidos en esquemas formales o conceptuales de que se sirvieron los escritores con frecuencia" (Garrido, M. Diccionario de términos literarios internacionales http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado_terminos).

A) Los imaginarios nacionales: este tópico responde a la necesidad de configurar una imagen de país como entidad simbólica, y consecuentemente una identidad cultural. Para usar los términos de Ortega (2010) la crónica transitó por el "discurso de la abundancia", cuando representó al país con la consabida exuberancia natural, en especial cuando respondió a las expectativas de figurar como país en la Historia Universal con un rostro de esplendor natural. Pero la crónica recurrió a las imágenes opuestas, "el discurso de la carencia", cuando se refirió a las limitaciones del campo cultural, a la incomprensión hacia el artista, al sufrimiento y a la vulgaridad. Todo aquello que se entendía lejano de lo moderno. El "discurso de la virtualidad", también desarrollado por el género, se mostró anhelante de la incorporación del arte en la vida social y las interacciones de sujetos e instituciones con fines artísticos, civilizatorios y democráticos.

B) La representación del indígena como fórmula estética: se instaló en la prosa periodística en plena época de rebeliones separatistas, pero sus antecedentes están en las crónicas de la conquista y vía ellas en la literatura de viajes que fue el modelo de las *Cartas* de Colón. Después de la Guerra del Pacífico la prosa periodística, la crónica y el ensayo incorporan esta representación, pero esta vez como muestra de la desolación y abandono en que quedó el país. La crónica del siglo XX más bien recurre a la representación nostálgica del mundo andino.

C) El costumbrismo, o el tema de las costumbres, se entroniza en el periódico consolidando imágenes que entraron a nuestra literatura por la poesía de la época colonial (Caviedes, Terralla), las *Tradiciones Peruanas* con su vínculo con el discurso histórico, el detalle anecdótico y su interés por el lector fueron una fórmula que trascendió desde el periódico. Las *Tradiciones*... de Palma no solo son un antecedente de la crónica, con su fórmula híbrida de relato histórico enfocado en hechos cotidianos, sino que dio muestra de la gran integración de los géneros elevados (como la Historia, a la cual parodia) y los que estaban en vías de consagración como la crónica. Así mismo da cuenta de una estética vinculada al humor, lejana del patetismo de los géneros serios. Esta estética también pasó a la crónica. La crónica de costumbres incluye también lo referido a las diversiones públicas y entre ellas la asistencia a los cafés en donde intercambiar ideas se complementa con la lectura del periódico, tal como se afirma en el *Mercurio*: "Los cafés no han servido en Lima más que para almorzar y ocupar la siesta, las discusiones literarias empiezan ya

a tener lugar en ellos. El Diario Erudito y el Mercurio suministran bastante pábulo al criterio del Público". (Tomo 1, folio 29) Y en seguida comenta la misma crónica sobre el paseo a Amancaes, a las afueras de Lima, lugar emblemático desde el siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX para descansar de la ciudad.

> Por San Juan empiezan las concurrencias a la quebradita de Amancaes y se acaban a fines de Septiembre. En este mismo tiempo tenemos los paseos a Lomas, las suave garúa de aquella estación cubre de yerbecitas y flores los arenales que terminan el valle y los cerros que lo rodean (T. I folio 30)

D) Pasada ya la mitad del siglo XIX, las reivindicaciones sociales de las mujeres intelectuales y su cuestionamiento de las instituciones configuraron una perspectiva crítica que la crónica incorporó. El factor femenino se convirtió en incómodo, al igual que el indígena. La vertiente martiana de la crónica hispanoamericana se vincula directamente con estas formas reflexivas del género.

E) La convocatoria a fundar una nueva tradición universalista en base a la legítima utilización del archivo europeo en nuestra literatura, se incorpora desde Felipe Pardo y Aliaga en el alegato que hace en el prólogo a *El espejo de mi tierra* sobre la pertinencia de entronizar el tema de las costumbres por proceder de la antigüedad clásica entendida como universal. Más adelante la reivindicación que formula claramente Gonzáles Prada, ya en plena época modernista, con su "dejar las andaderas" expresa el deseo de crear un espacio de encuentro donde lo universal sea reelaborado desde la marginalidad. La crónica cumplió con este programa.

F) La autorreferencialidad o lo metaliterario, en el sentido de reflexionar sobre el género desde el género, como si desentrañar su origen y su función reforzaran la conciencia del escritor, pero en un plano irónico, no serio. Concomitante a ello la autorepresentación del escritor de crónicas como sujeto moderno, observador, *flaneur*, *poseur*, sensible, etc.

G) Finalmente, la relación de la crónica con la ficción hizo evidente su condición literaria y sin embargo la tragedia del escritor de crónicas, en especial de aquellos cuya ocupación fue principalmente el periódico, fue la de no ser reconocidos como artistas de la escritura. Esto creó una autorrepresentación conflictiva que buscó reforzar una identidad amenazada por el entorno.

A esas imágenes debemos agregar algunos procedimientos compositivos como el comentario personal sobre la actualidad, la preferencia por escenarios citadinos en tanto que la actividad vertiginosa de multitud de individuos crea la atmósfera moderna, el vértigo y la pluralidad. Asimismo, la crónica da cuenta de la falta de límites entre géneros como el ensayo, la autobiografía, el cuento, la novela y con ello la tendencia a la construcción de personajes heroicos (el artista), la recurrencia al humor en sus diferentes manifestaciones, el didactismo y el ejercicio de un control sobre las conductas citadinas, la traducción (como ha señalado Aníbal Gonzáles) de los elementos modernos entre los que se cuenta ideas, conductas, productos, ejerciendo un efecto tranquilizador sobre la novedad. La búsqueda de valores, el desplazamiento mediante el viaje real o imaginario, el autorreflexión sobre la escritura.

Como vemos muchos de estos procedimientos comparte la crónica con otros géneros y solo el contexto periodístico, la fugacidad de la materia tratada y la brevedad de los escritos, podrían distinguirla, aunque incluso en este aspecto algunas crónicas no dejan de tener un interés histórico con respecto a grandes acontecimientos o procesos sociales, ese es el caso de las crónicas de guerra o las que buscan realizar secuencias de algún ciclo, como la preparación en una escuela militar, procesos políticos o judiciales o el registro de los cambios ejercidos por un nuevo régimen. En esos casos la limitación del formato de la columna puede representar un obstáculo superado al buscar la publicación en libro, pero la seriación fue la fórmula de solución dentro del periódico.

Estos tópicos y procedimientos nos servirán de base para revisar el proceso de la prosa periodística en el Perú y, asimismo, el análisis de la obra cronística moderna de los autores elegidos.

## 2.2 La crónica colonizadora en la ciudad colonial

La crónica como arma ideológica del poder colonial, se instaló en nuestras tierras luego de sentar una práctica profesional en la metrópoli. La crónica del siglo XVI, generada o no a partir de encargos oficiales, estuvo vinculada con géneros retóricos (formulados para persuadir) como las cartas, las memorias, las relaciones, los testimonios y los diarios. La construcción de ciudades sobre la ruina de las locales, exigió un sistema de orden,

jerarquización y planificación de barrios y espacios, diseños, materiales y prácticas reguladas en favor del orden vertical impuesto.

> La conquista tuvo lugar en un momento en el que el urbanismo occidental estaba experimentando una verdadera revolución conceptual, en la que la estructura caótica y orgánica de la ciudad medieval se veía suplantada por el encomio a la ciudad ideal, racional, planificada y absolutamente desangelada (Jouvé, 2013, p. 11)

Los españoles trajeron expertos descriptores de ciudades que ya en España hacían una labor de embellecimiento mediante la narración de su antigüedad, nobleza y grandeza (Jouvé, 2013, p.12). Lo inquietante en nuestro caso fue la permanente presencia de las ruinas de la otra ciudad, la indígena, la local, la ciudad del pasado.

En el siglo XVII el peruano Antonio Suardo y Josephe de Mugaburu , fueron dos cronistas de ciudad. En Mugaburu destaca la continuidad de su obra, labor asumida por su hijo Francisco luego de la muerte de Josephe. Precisamente Ventura García Calderón comenta la obra de Mugaburu en la *Revue Hispanique*, (1916, p. 177) y reseña unos párrafos que, según dice, rescata entre lo que considera la historia de Lima en la pluma de alguien que no tenía pretensión de publicar, pero que nos acerca a lo cotidiano, lo inadvertido por el discurso histórico y señala, además, que el autor se consideraba cronista, algo de suma importancia para un escritor como García Calderón que reclamaba para sí la misma condición sin negar su papel de escritor literario.

En el caso de Suardo (*Diario de Lima 1629-1639*), que escribe por encargo oficial, registra e informa sobre los hechos de la ciudad en el aspecto administrativo, pero ha sido la base también de información sobre piezas teatrales celebradas en ciertas circunstancias[24]. Mugaburu, en su *Diario de Lima 1640 a 1694*, retiene sucesos referidos a su historia personal, pero que guardan relación con hechos que afectaban a una comunidad. Un punto importante es que ambos eran identificados por su labor de cronistas de Lima.

En resumen, la empresa colonizadora, vinculada a la construcción de ciudades, tuvo la necesidad de un discurso que levantara una construcción simbólica paralela, en tanto que la conciencia de que cada asentamiento representaba un suceso histórico digno de conservarse. Esa construcción estuvo en manos de los cronistas.

[24] Rodríguez J. *El teatro cortesano en la Lima colonial: recepción y prácticas escénicas*. *Histórica* XXXII.1(2008).

## 2.3 La prosa periodística

En el siglo XVIII la vida en las ciudades con su trajinar urbano, su actividad comercial y las nuevas ideas hicieron necesaria la publicación de diarios impulsados a partir de la propagación de la imprenta y la acción urbana de criollos letrados. Las nuevas ideas propugnaban el desarrollo de una conciencia individual, el individuo como ciudadano responsable frente a acciones que afectaran a los demás. Sin embargo, el virreinato peruano tenía una concepción autoritaria del poder, noción que compartían españoles, criollos e indios. Las reformas borbónicas y las disputas entre las potencias coloniales con su correlato de restricciones a los intereses criollos, generaron en esta clase social el interés por el pensamiento moderno europeo. Pero esto fue un fenómeno casi exclusivo de una clase. Las ideas modernas estaban perfiladas a imitación de Europa y si bien despertaban la preocupación de criollos y españoles letrados su fin era europeizar o civilizar. Este doble carácter minoritario e imitativo fue la razón de su fracaso (Macera p. 12). La novedad venía por el interés en el idioma castellano y sus ventajas o desventajas como lengua para la divulgación científica, mientras que el interés por las lenguas originarias locales, que había sido importante en siglos anteriores, o por las variedades del castellano hablado en el Perú desapareció o no mereció atención. "(...) hasta muy avanzado el siglo XVIII los intelectuales percibieron el lenguaje como un hecho artístico, en vinculación con ciertas cuestiones de orden estético o religioso" (Macera, 1977 p. 13).

Macera señala que los primeros periódicos peruanos generaron una interacción diferente entre los mismos círculos responsables de su publicación; así como también en el público, que aunque restringido, reafirmaba su exclusivismo con el acceso a la lectura y a la escritura. Tanto el periódico de Joseph Contreras de 1700, como el *Mercurio Peruano* de 1791, generaron información interna, identificación o conciencia local; ya sea por comparar el boato de la fiesta por la coronación de Felipe V, al señalar que los precios de las telas eran más caras en Lima que en la Metrópoli o por la idea de la exuberancia del país y la necesidad de hacer valer "nuestras propias nociones", el caso es que el siglo XVIII abre y cierra con dos periódicos de relativa permanencia en el tiempo y dejan abierta una puerta no solo a la información y discusión de ideas sino al febril oficio de la escritura en periódicos y a su capacidad para difundir las nuevas nociones.

El periódico fue un nuevo soporte para la crónica, o deberíamos decir más bien para las formas cronísticas. No existió una sección específica o una columna de crónicas, pero sí tipos textuales que registraban el presente sin una utilidad práctica propiamente, como sí lo fueron las noticias de la llegada de un galeón y su carga comercial. La crónica o las formas cronísticas se ocuparon preferentemente de los sucesos cotidianos, extraordinarios o habituales de la ciudad. Como es obvio su forma en el periódico no tuvo ni la extensión ni la finalidad oficial o personal de las crónicas clásicas precedentes, y más bien se adaptó al espacio y a la nueva función de difundir noticias comentadas a un público lector destinatario de la propaganda imperial, como en el caso del periódico de De Contreras, o de diversificar la información sobre "el país interno" como el *Mercurio*. De manera que continuó el ejercicio de una escritura que ya había formado una tradición de estrategias discursivas como la descripción, embellecimiento, registro, ennoblecimiento y la elaboración de la historia de su principal objeto: la ciudad.

El periódico no tuvo una estructura definida desde sus inicios en el siglo XVIII en el Perú, a pesar de que sus secciones se podían diferenciar por contenido y extensión. Por ello la crónica se incluye más bien como un lenguaje en el contexto de la prosa periodística, lenguaje representado mediante las estrategias arriba señaladas, pero también con un espacio específico, aunque sin la demarcación de una columna propiamente. Por ejemplo, las fiestas por la asunción al trono del rey Felipe V, ocuparon largamente las páginas del periódico de Joseph de Contreras en 1701, con un lenguaje que apeló a la descripción hiperbólica y que más bien se acercaba a la elaboración literaria.

Sostenemos que la prosa periodística en el Perú demuestra un carácter literario desde sus orígenes, para ello se valió de la escritura como una tecnología sofisticada, dominada por élites ilustradas con formación literaria. En Latinoamérica el campo más propicio para la escritura de carácter literario en la Colonia se dio en el terreno de los géneros retóricos, cartas, memorias, relaciones, sermones eclesiásticos, crónicas cuyo objetivo fue persuadir o convencer y reforzar la colonización ideológica. El periódico en el siglo XVIII, como expresión de la práctica escrita no solo se nutrió de dichos géneros, sino que participó de la dinámica innovadora de las nuevas ideas que vieron en la prensa

la forma más inocua e inadvertida, al inicio, por la corona, de penetrar en las mentes y a la vez ejercer la escritura, esta última practicada con verdadera vocación.

El periódico fue un espacio donde la escritura se manifestó en contacto con modelos provenientes de la prosa novelesca, aunque como hemos visto el lenguaje de la crónica tenía ya un pasado retórico diverso y sostenido. En las inusitadas formas de desarrollo de la escritura periodística se fueron incorporando estrategias compositivas no propiamente artísticas, pero de **carácter literario**. El periódico fue un territorio de experimentación de la escritura mucho antes de que se desarrollaran las sociedades modernas con avidez de información.

### 2.3.1 Carácter literario de la crónica

Bajtín utiliza la categoría de "carácter literario de la lengua" para explicar el espacio entre lo estilísticamente adecuado (arte) y la corrección lingüística. En esa frontera se da el carácter literario de la lengua o también llamado "ennoblecimiento de la lengua". "La categoría de carácter literario y de ennoblecimiento se encuentra en la frontera entre el imperativo y la valoración estilística [es decir lo artístico], y la constatación y la reglamentación lingüística (…)" (1991, p. 196). En ese sentido, en su estudio sobre la novela caballeresca, considera a ésta como portadora de su propia palabra "vinculada solo a asociaciones elevadas y nobles" (1991, p. 196). La palabra ennoblecida "puede sustituir a la palabra vulgar en las conversaciones, cartas y otros géneros corrientes, de la misma manera que un eufemismo sustituye a una expresión grosera" (…) (1991, p. 199). De esta manera la novela caballeresca del siglo XV pretende "dar normas a la lengua de la vida". Se realiza así el "carácter literario extragenérico del lenguaje" (1991, p. 199). Dicho de otro modo, la prosa novelesca salta a las formas de uso del lenguaje común. Es ilustrativo en este caso la representación artística del encuentro que se da entre la palabra ennoblecida por la novela caballeresca y la palabra vulgar en *El Quijote* de Cervantes. Los diálogos entre Don Quijote y Sancho y, asimismo, entre Don Quijote y otros representantes de la "realidad plurilingüe y grosera de la vida" (1991:199) son ejemplos de ese encuentro.

Este carácter literario o la capacidad de la lengua literaria de influir en la "lengua de la vida", persistirá en la colonia hispanoamericana debido a que la ciudad letrada mantuvo un segmento de burócratas ilustrados, al servicio de la corte, que creó una práctica "escrituraria". "Fue la distancia entre la letra rígida y la fluida palabra hablada, que hizo de la ciudad letrada una ciudad escrituraria, reservada a una estricta minoría" (Rama, p. 41).

Beltrán Almería, al respecto, indica que en el siglo XVI la sociedad estaba dividida en dos esferas: la cortesana y la popular. "La sociedad cortesana se convierte en una sociedad cerrada que mantiene un puente con el mundo popular: la burocracia" (2017, p. 159). En ese nivel burocrático se ubican los poetas, los artistas, los conquistadores que hacen crónicas de Indias, estos últimos utilizan, obviamente, un lenguaje de carácter literario. "El impulso de las ciudades en los últimos siglos medievales permite el desarrollo de una cultura urbana en la que el peso de la cultura letrada es determinante, favorecida por la expansión de la imprenta y sus productos" (Beltrán, 2017, 160). Uno de esos productos fue el periódico.

La práctica escrita burocrática se convirtió en un sistema exclusivo y por tanto lejano de la vitalidad del lenguaje popular; los géneros retóricos, algunos de los cuales fueron los elementos constitutivos de la prensa regular, cartas, memorias, diarios, crónicas, expresaron dicho carácter literario, pero en un contexto que progresivamente fue volviéndose más poroso y multilingüe. El periódico entonces, es la expresión de una práctica estilizada de la cultura en la ciudad, es decir, busca embellecer su objeto, y en las sociedades cortesanas fue la expresión de la estilización de la vida, pero también entabló un vínculo cada vez más estrecho con el lenguaje popular, a través de modelos de comportamiento y de usos del lenguaje, y la constitución de un mapa imaginario de la comunidad habitada.

En ese sentido, Bajtín afirma que en la retórica se puede identificar un campo fértil para describir la relación del hablante y su palabra. Para Bajtín la palabra propia, ya sea individual o social, siempre es una relación de lo propio con la palabra ajena, y en ese aspecto la prosa es el campo donde se manifiesta la constitución del lenguaje humano como tal. La palabra del hablante y la palabra ajena, son materia de la prosa novelesca pero también de los géneros retóricos; la crítica o representación de la palabra ajena ya sea interpretándola, traduciéndola o polemizando con ella; el discurso periodístico "critica un enunciado, un artículo o un punto de vista, polemiza, desenmascara, ridiculiza,

etc." (Bajtín, 1991, p. 169). El cronista incorpora la palabra ajena y se distancia de ella, pero a su vez, la hace servir a sus fines.

La evolución del discurso periodístico desde el siglo XVIII hasta el siglo XX nos hace ver la persistencia de la escritura de carácter literario y, en la crónica en particular, la pugna por acceder a un registro de alta cultura, es decir a un lenguaje artístico. Esta evolución será posible gracias a la tradición que se establece en base a la utilización de recursos estilísticos, la asimilación de símbolos estéticos, la articulación de tópicos en muchos casos comunes a la prosa novelesca y la explícita intención de lograr la consagración por parte de escritores artistas que pretenden establecer una autoridad estética.

La corriente modernista que impulsa la crónica de los siglos XIX y XX supera el "carácter literario" de la lengua en la escritura y aspira a convertirla en un producto artístico. Incorpora lenguajes nuevos, fusiona materiales, desde el habla cotidiana hasta el discurso histórico, político, etc. La fusión es el carácter de la modernidad (Beltrán 2017), la mezcla de lo antiguo y lo nuevo, la unión de la cultura y el mercado, la tecnología de las comunicaciones que democratizó la información desde la aparición del telégrafo (MacLuhan, 1989) permitió la mezcla. Por lo cual podemos decir que la crónica modernista es un producto nuevo pero agazapado en el periódico, se mimetizó con lenguajes periodísticos ligados a la noticia, pero reservó espacio para la creatividad y el genio personal. Ello es posible porque la prosa cronística representa una tradición letrada que mantuvo un alto grado de estilización que se fortaleció a mediados del siglo XIX con la presencia de escritores y escritoras artistas, pero que en la medida que incorporó una reflexión sobre el hablante y su palabra y sobre la palabra ajena, revitalizó la lengua periodística.

Ahora bien, creemos que la crónica modernista va a pugnar por la consagración literaria en momentos en que en Latinoamérica la novela libraba similar batalla. Recordemos las imposiciones morales, costumbristas y didácticas que a finales del siglo XIX presionan sobre la constitución de la novela, como ejemplo el los prólogos de Mercedes Cabello y Clorinda Matto a sus respectivas novelas en 1889 o el ensayo de Mercedes Cabello sobre la novela: *La novela moderna* (1892). La crónica se mantiene, en cierto modo, lejos de la expectativa normativa, en tanto que no se sospecha que su desarrollo abriría la discusión sobre su condición literaria, discusión que se realizaría décadas después de sus años de preeminencia. En ese sentido tuvo más libertad para

operar y generar un discurso inusitadamente literario, con un lenguaje propio basado en su versatilidad estilística.

## 2.4 La tradición cronística antes del periódico

No es nuestra intención hacer una historia de la crónica, sino más bien señalar hitos o momentos destacables que permiten no solo vincular la gran tradición de la prosa periodística con la crónica anterior al periódico, sino también entender la crónica literaria como heredera de esa tradición.

Sostenemos que la crónica o la prosa cronística es la que impulsa a la prosa hacia una mayor experimentación incluso antes del periódico, es decir la crónica como un discurso orientado a recoger el presente de un tiempo histórico o el quehacer cotidiano, interesado en los procesos administrativos, así como en la cultura, el trabajo y las costumbres. Se trata de un género vinculado al discurso histórico pero atravesado por distintos intereses y tradiciones.

La crónica se instala en nuestro medio con una tradición propia en virtud de acompañar el proceso colonizador y con un protagonismo dependiente del poder virreinal en las ciudades. A medida que su práctica escrita se consolida pasa a ser de dominio no solo de intereses administrativos y políticos sino también de escritores o particulares interesados en mantener la práctica de la escritura con sus estrategias compositivas, como son el registro de sucesos, a partir del interés histórico por la cultura local y la reconstrucción del pasado con diversos fines (Garcilaso) o el pasado reciente (Guamán Poma) o el ennoblecimiento de las ciudades (Suardo, Mugaburu). Esto independientemente de que estos escritores se configuren como sujetos representativos de colectividades, como el caso de Guamán Poma (Adorno, 1992), que estén vinculados a la oficialidad o que demuestren una subjetividad ligada a la literatura. De hecho, lo institucional, lo histórico y la subjetividad se manifiestan en la crónica de Indias, como particularidad propia de la hibridez del género.

Este doble proceso, es decir el referido a la práctica colonizadora y administrativa de construir simbólicamente ciudades y el proceso de apropiación del género por parte de escritores con ambición literaria en las colonias (que no renuncia necesariamente a la

visión idílica civilizadora), se verifica en particular en las ciudades sede de corte, como México o Lima, en donde un contingente de cronistas urbanos continuó la construcción simbólica de ciudades, tal como se había hecho en las ciudades españolas antes del proceso colonial, solo que en este caso este esfuerzo se cruza con las imágenes inquietantes de admiración por las ciudades locales antiguas (Tenochtitlán, Cuzco) y que en la práctica se destruyen total o parcialmente (Jouve, 2013).

## 2.5 La crónica en el periódico

A partir del siglo XVIII en el Perú la crónica se integra al periódico, en este momento podemos distinguir una bifurcación entre la crónica de Indias por un lado y la crónica de carácter literario que se integra a la prosa periodística, pero sin distinguirse como género, con formas difusas. Hablamos entonces de un lenguaje, una retórica vinculada al registro y recuperación del presente, inicialmente vinculada a la oficialidad, pero en manos de la denominada "ciudad letrada" que integra a escritores. La crónica propiamente literaria que surge a fines del siglo XIX, luego de que la práctica periodística impulsara procesos de modernización del discurso, se inscribe en una tradición moderna donde se constata la falta de límites entre los géneros y la fusión de la estética elevada o seria y la cómica o popular. La crónica literaria se convierte en un género de la prosa periodística y recibe múltiples influencias de distinta formas de la prosa lo que la convierte en un género frontera, este es el momento que vamos a analizar a partir de la obra cronística de los autores escogidos.

Desde los inicios del periódico en nuestros países distinguimos diversos textos de variada extensión que abordan la actualidad sin un interés práctico, ya sea administrativo, comercial o legal, y que más bien proporcionan una lectura de entretenimiento con una intermediación entre el lector y el suceso, espacio en el cual se instala la interpretación. Distinguimos dos formas de la crónica periodística, la de carácter literario y la propiamente literaria, que vincula la lectura con una búsqueda de placer por parte del lector.

### 2.5.1 La crónica periodística de carácter literario

El siglo XVIII marca el inicio de la crónica periodística de "carácter literario" en el Perú. Dos periódicos enmarcan el siglo, el de Joseph de Contreras y el *Mercurio Peruano.* El periódico se apropió no solo de la crónica como género (aunque no hubiera por lo pronto una columna dedicada a ella) sino también de su lenguaje, que diseminó en el periódico basado en el interés por registrar los hechos del presente. La novedad en este caso es la difusión y la noticia, la primera como condición moderna de la escritura periodística sometida al juicio ya no solo de la autoridad virreinal sino del público (aunque este sea solo el letrado), la segunda como arquetipo de veracidad y referencialidad. En todo este proceso el carácter literario de la crónica fue fundamental para lograr lo que finalmente aprovechó el periódico, el embellecimiento de su objeto, la estilización de su lenguaje y el interés por el presente, construyendo un público y manteniendo su atención. No obstante no podemos esperar encontrarla en una columna o sección correspondiente, sino en todo registro del presente que intente alejarse del plano estrictamente práctico. El periódico Joseph de Contreras (1700-1711) se consignó bajo el nombre de *Diarios y Memorias de los sucesos principales y noticias más sobresalientes en esta ciudad de Lima, corte del Perú.* (Firbas y Rodríguez, 2017). Este material heterogéneo, propagandístico de la corona de Borbón, contiene sin embargo un rico material en prosa usado en especial para la descripción de las fiestas.

### 2.5.2 La crónica periodístico literaria

La etapa de la crónica ya plenamente instalada en el periódico da pase a la intervención del cronista moderno que reclama por la subjetividad de su escritura. Aparece la columna de crónicas con un carácter variado que escapa a su caracterización. El autor de crónicas tiene un peso específico en la gestación de un lenguaje propio. La crónica se subordina "a la naturaleza aleatoria de los acontecimientos que no está presente en el dominio relativo que el escritor de ficción tiene sobre la invención y el ordenamiento de los sucesos" (Spurr, 2013, p.29). Dicho de otro modo, la lógica del acontecimiento cotidiano

en la ciudad moderna reta todo orden lógico o racional que el novelista sí controla en la materia ficcional. Ante la realidad aleatoria de los hechos el cronista debe imponer su subjetividad como principio de orden. Por ello la subjetividad del cronista es proporcional al grado de interpretación que interviene en la materia cronística.

El periódico como difusor de las nuevas ideas va a ser la caja de resonancia de las polémicas generadas en consecuencia, las empresas periodísticas son vistas como herramientas ideológicas ahora promovidas también por sectores contestatarios que acompañan procesos históricos y que tienen un público ávido. Los modelos franceses viajan rápidamente, llegan vía la experiencia de los viajeros o vía las novelas. Por ejemplo en *La educación sentimental* de Flaubert, se observa la importancia del periódico para los intelectuales revolucionarios.

El periódico sirvió, en un momento de transición de nuestras nuevas repúblicas, para incorporar el debate político. Nuestro periodismo, en especial desde mediados del siglo XIX, fue un reflejo de los grupos en conflicto y en gran parte duraban lo que duraban las confrontaciones (Gargurevich, 1991; Mendoza, 2013). Hubo algunos que combinaron la fórmula literaria con la sátira política como *El espejo de mi tierra* (1840*)*, de Pardo y Aliaga. Pero otros que quedaron fuera del ámbito político o intentaron hacerlo, eran las magazines, revistas culturales o periódicos para "las familias" como *La Alborada* (1874-1875), dirigido por Juana Manuela Gorriti y Numa Pompilio Llona, un semanario de "la familias, artes, literatura, educación, teatros y modas"[25]. Este semanario se hizo eco de las veladas literarias de la escritora argentina y en él podemos encontrar textos de Mercedes Cabello, de la poeta arequipeña Adriana Buendía, de Juana Manuela Gorriti, Ricardo Palma entre otros. *La bella limeña* (1872), periódico semanal para las familias de corte cultural donde podemos encontrar colaboraciones de Carolina F. de Jaimes, Ricardo Palma, notas sobre la moda de París, crónicas culturales sobre eventos en Lima y Chorrillos de las autoras Rosa y Elvira, entre otras.

La nueva tendencia francesa de incorporar intelectuales y artistas a las empresas periodísticas, va a repercutir plenamente en el nuevo carácter del periódico y en el protagonismo de la crónica. Crónicas como *Los cuadros de viaje* de Heinrich Heine, que escribió entre 1826 y 1831 o Baudelaire con sus prosas poéticas publicadas en periódicos, son fundamentales en este proceso. La lectura de Heine entre los peruanos puede

[25] Repositorio Institucional de la PUCP http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/41239

demostrarse por el discurso de Gonzáles Prada en el Ateneo de Lima de 1886, mientras que la lectura de los diarios franceses era parte del cotidiano quehacer de nuestros escritores y en general letrados. Los editores franceses, dueños de diarios o responsables de columnas de opinión fueron grandes polemistas y su fama se consolidó hacia finales del siglo XIX. Respaldados por la Ley de Imprenta de 1881, la prensa francesa tuvo como rasgo característico la personalidad de sus redactores y sus dibujantes, a diferencia de los periodistas ingleses, los franceses eran agasajados, conocidos y temidos.

En el Perú las décadas desde 1870 en adelante son sumamente fructíferas con la irrupción de una generación de mujeres escritoras fundadoras de diarios y revistas que introdujeron la crítica a las instituciones, principalmente al sistema educativo, al trabajo femenino en las leyes del Estado y a la Iglesia (Denegri, 2004). La prensa regional tuvo también un impulso como lo demuestra la participación de Clorinda Matto.

> *El Recreo* fue el primer semanario de literatura, artes y ciencias en Cuzco, dirigido por una mujer. (...) se publicó a partir del 8 de febrero de 1876, en esta revista dio a conocer sus primeras tradiciones y leyendas. También colaboró en *La Prensa*, *La Nación* y *La Arbolada*. En 1874 Carolina Freyre de Jaimes fundó *El Álbum* de Lima, mientras que Juana Manuela Gorriti y el poeta Numa Pompilio Yona crearon el periódico *La Alborada* de Lima. En 1884, Matto de Turner dirigió el diario *La Bolsa* de Arequipa y, en Lima, el semanario literario y comercial *El Perú Ilustrado*, de octubre de 1889 a julio de 1890 (Ortiz, 2018).

Aunque el tema de la educación de la mujer ya venía siendo discutido, (cfr. El paseo de Amancaes de Felipe Pardo), por sectores liberales que cuestionan el poder de la iglesia en ese ámbito, la intervención en el debate de las escritoras va a ser determinante para vincularlo con la experiencia concreta y para demostrar los cambios en el ejercicio mismo del oficio. Paralelamente a ello se creó la imagen de la mujer escritora, una imagen sumamente potente para ser aceptada por la intelectualidad masculina o el público limeño. Bajo la poética de una "literatura de ataque" el debate se fortaleció con las propias historias autobiográficas de acceso a la educación y a la lectura de estas mujeres, que si bien no presentaron un discurso homogéneo se mantuvieron unidas en la práctica con la intención de soportar la embestida social de la época, generando un espacio en la escritura que llegó hasta el ensayo, la crónica, la novela y las veladas literarias.

Las veladas literarias iniciadas por Juana Manuela Gorriti, fueron continuadas por Clorinda Matto después de la Guerra del Pacífico, pero esta vez en un contexto más difícil, no solo por la situación del país sino por la condición de viuda, desempleada y migrante

de la misma organizadora. Matto de Turner se vinculó muy temprano al periodismo en el Perú, ya en Buenos Aires fundó y dirigió la revista *Búcaro Americano* en sus años de exilio. Escribió crónicas de viaje en su *Viaje de recreo* (1909), semblanzas en sus *Bocetos a lápiz de americanos célebres (1889)*, crónicas testimoniales en su *Boreales, miniaturas y porcelanas (1902)*, fórmulas muy prestigiadas por la prosa de esos años, y si bien no profesó las formas literarias del modernismo (aunque la influencia de este movimiento llegó a su escritura), su actitud como escritora que congrega y promueve a otras escritoras nacionales e internacionales, su capacidad como gestora cultural y profesional de la escritura la convierten en una de las primeras figuras literarias peruanas de nivel internacional que realizó el programa modernista.

*Viaje de recreo* (1909) es quizás el libro de crónicas más consolidado puesto que tiene un núcleo temático claro: el viaje que emprendiera a Europa encargada por El Consejo Nacional de Mujeres, organismo argentino, para estudiar el sistema educativo en diversos países europeos. Debemos aclarar que estas crónicas no aparecieron previamente en periódico, pero es innegable la influencia de la redacción periodística en la demarcación de un público, la ilación del relato, la brevedad y los grabados. Vicens ha señalado la estrategia de doble enmascaramiento usado por la autora, para ocultar el carácter oficial y de trabajo de dicho viaje, para vincularlo en especial con el recreo y el turismo. Dicha estrategia revela la intención de la construcción de un público femenino que sin embargo fuera capaz de encontrar en dichas crónicas la crítica a la imagen de ciertas ciudades o el mecanismo de trabajo de una escritora que buscaba legitimarse en la escena literaria internacional (Vicens, 2015).

La estrategia de *Viaje de recreo* es el resultado de una larga trayectoria periodística, que le permitió no solo percibir el importante material de escritura que iba construyendo en la narración de su propio viaje, sino también diversificar los productos que entregaría a la imprenta, como los discursos que dio en distintas ciudades y que figuran en otro volumen (*Cuatro conferencias sobre América del Sur* 1909). A ello debemos agregar la conciencia moderna sobre el trabajo de la escritura, de la que ofrece probadas muestras en sus escritos y en su actuar. Esa conciencia la lleva a considerar que el periodismo era un ejercicio literario o más bien que el espacio periodístico no era ajeno a la creación y que el escritor no se distraía de su oficio, sino que diversificaba sus producciones. En otras palabras, el escritor o escritora, no dejaban de serlo cuando escribían en periódicos.

No obstante, ella sufrió en carne propia la persecución contra aquel que pensaba diferente en el Perú y para el cual los curas actuaban como "sabuesos" y el poder judicial como verdugo, al decir de González Prada, incluso, como bien sabemos, la violencia política puso en peligro su vida y la de su familia. Aun así, su carrera profesional siempre estuvo vinculada al oficio del diarismo y a la publicación de revistas de artes y literatura, lo que la hizo sensible al interés del público, innovadora en estrategias de legitimación y auto legitimación, persistente gestora cultural con capacidad para conectar redes intelectuales locales y transatlánticas y una incansable promotora del trabajo intelectual femenino. Todo un currículum adquirido sobre la marcha, acicateado por la persecución, el exilio, la viudez y la búsqueda de independencia. En suma, una especie de agente o manager de su propio trabajo y del trabajo de las escritoras que iba descubriendo. Instalada en un espacio predominantemente masculino, no tuvo antecedentes en el Perú.

Desde nuestro punto de vista la estrategia de escritura más moderna entre los escritos de la autora es precisamente la vinculada al periódico, no solo porque diversifica las estrategias y los mecanismos del lenguaje (crónicas de viajes, semblanzas, testimonios, reseñas de autoras y autores, además de sus leyendas), sino porque no se aleja de su línea argumental medular en su carrera, la de forjar un espacio para la escritura independiente de la mujer, tanto Clorinda Matto (1 de marzo) con algunas Tradiciones Cuzqueñas y luego con su novela *Índole* (diciembre) como Mercedes Cabello (1 de febrero) figuran publicando en Madrid en la revista *La Unión Iberoamericana* en 1891. (Mejías, 1998).

La referencia a la obra de Clorinda Matto es importante porque nos permite visibilizar el recorrido realizado por una escritora en busca de independencia económica, e independencia de criterio, sin que ejerciera sobre ella condicionamientos el poder político. En general la vía para esta búsqueda fue el periodismo, no solo entre los escritores afincados en América sino en los que residían en Europa y particularmente en Francia, los cuales crearon, ya iniciado el siglo XX una red de revistas literarias que los ayudó a crear vínculos intelectuales, identidades comunes, incluso con los escritores españoles, y la concreción de sus aspiraciones de vivir de la escritura (Merbilhaá, 2016); es el caso de Francisco García Calderón y su *Revista de América* (1912 y 1914).

La crónica periodística latinoamericana ya plenamente modernista se instala en nuestra tradición, pero encuentra un terreno fértil por la larga práctica de la prosa periodística de carácter literario en el Perú. Los maestros de la crónica latinoamericana Machado de Assis, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y más tarde Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo, impulsarán la crónica artística modernista y la integrarán a su práctica estética. Los escritores modernistas peruanos enriquecerán su experiencia con estas dos vertientes, la propiamente local y la generada en los centros metropolitanos ya sea por artistas europeos o latinoamericanos.

La condición estética de la crónica se determina principalmente por la intervención de estos artistas sobre un género que disfrutaba de la permeabilidad de los géneros periodísticos, basados en la referencialidad y abiertos, a la vez, a distintos lenguajes y tradiciones, pero también, como señalamos arriba, al reclamo de subjetividad y de márgenes de interpretación de los hechos referidos por parte de cronistas escritores.

> Son narrativas urgidas por relatar y transferir algo de lo real en esforzada batalla contra la opacidad irreductible del lenguaje. Esta lucha las reinscribe en la indeterminación genérica que acompañó desde sus orígenes a la novela cuando, a causa de su ambigüedad constitutiva, se proponía narrar desde la tensión entre ficción y realidad (Bernabé, 2006b, p. 8).

En cierto modo, la crónica libra la última batalla de la prosa de finales del siglo XIX frente a los géneros clásicos vinculados a la poesía, tal como sucedió con la novela griega del siglo II a. C., que, distanciándose de lo clásico, confrontó también, en su momento, las preceptivas más exigentes y, en sentido similar al de la crónica, persistió y persiste por sobre las indeterminaciones que señala Bernabé.

La crónica modernista, heredera de la tradición de la prosa periodística en el Perú, tiene una relación con la ciudad distinta a la crónica colonial antes o después del periódico. La crónica urbana colonial o colonizadora, reforzó la ideología del poder español mediante un discurso que reprodujo la jerarquización social y política en la ciudad. La ciudad que describieron los cronistas urbanos coloniales nacía de una palabra autoritaria, las prácticas sociales, costumbres o tipos estaban sometidos a juicios políticos, morales, religiosos, cuando no a leyes y ordenanzas que buscaban imponer el orden en ciertas costumbres, como las fiestas o los trajes. (Barriga, 2007).

La experiencia de la ciudad moderna, en la que se afinca la crónica modernista, más bien, es tan diversa y dispersa que es imposible que lector y autor tengan siempre un referente común, no solo en la época en que avanzado el siglo XX surgen las megalópolis, sino cuando la experiencia artística que pretendía proyectar el cronista literario era parte del producto. Los lenguajes de la crónica se integran al discurso mediador entre el lector y la realidad que, andando el tiempo, terminarán por reemplazar la experiencia en la era de la información. Se ha establecido que esa fue precisamente la función de la crónica, homogeneizar la experiencia citadina (Ramos, 1989), pero las fuerzas de la subjetividad se instalan en el arte moderno y el cronista quiere representar una experiencia individual. De manera que el tamiz ahora, a través del cual se mira la ciudad desde la crónica moderna, será siempre la perspectiva del artista.

Sin embargo, como hemos señalado, el concepto de modernización que maneja principalmente el discurso sociológico y económico en relación a la realidad latinoamericana y particularmente la peruana, ha sido la base para afirmar el retraso de nuestro modernismo, su escasa importancia o incluso que los escritores de la época contribuyeron a "la elaboración de una política de fantasía, funcional al régimen inaugurado el 4 de julio de 1919 por Augusto Bernardino Leguía" (Mc. Evoy, 2019 p. 410).

Como vamos a ver en las crónicas de los autores estudiados, en especial en los más modernos como Ventura García Calderón, Valdelomar y Vallejo, la representación de la ciudad pasa por la experiencia o el deseo dialógico del encuentro con otros, la inclusión de la palabra ajena mediante la reproducción de artículos o entrevistas discutidos en sus crónicas, la referencia al decir de la calle, a la palabra de los líderes y sus contradicciones. El deseo por llegar a conclusiones a través de ese encuentro que la ciudad posibilita, en un espacio plural, social, cultural conformado por discursos que se cruzan y se enfrentan y que sin embargo dan la posibilidad de un acuerdo. La ciudad que pugnan por construir estos tres autores, en el esfuerzo modernizador de ir al encuentro de distintos lenguajes y experiencias, es la ciudad del futuro, es un espacio propicio al diálogo y al acuerdo.

Las imágenes estéticas que concretan la trayectoria del género crónica se basan en una práctica escrita seria y por lo tanto elevada y jerárquica que va desde la participación en la empresa colonizadora, a partir del siglo XVI, hasta la incorporación de la visión crítica sobre el mundo y la ambigüedad e ironía del discurso artístico moderno del siglo XX. En el siglo XIX su vinculación con el lenguaje popular enriquecerá la crónica vía el

humor. La crónica modernista peruana, alejada de la preceptiva y la vigilancia de la academia, experimentará con el lenguaje, con la utilización de la tradición literaria moderna europea, la nueva y reciente crónica latinoamericana y la sólida tradición local.

Las imágenes o líneas estéticas parten del carácter altamente dialogizado de la palabra en la crónica, como ya hemos anotado, la incorporación de la palabra ajena mediante procedimientos como la crítica de artículos, la discusión de conductas sociales o culturales, la descripción de lugares, viajes, paseos, la flexibilidad mental para comprender otras culturas o la suya propia, la búsqueda de una identidad, etc. Todos estos procedimientos se concretizan a su vez en personajes, reflexiones, líneas estéticas que se repiten y que comparte la crónica o desarrolla a lo largo de su proceso. Vamos a establecer algunas de ellas.

### 2.6. Figuras estéticas desarrolladas por la crónica

Proponemos inscribir la crónica moderna en un proceso más amplio que corresponde a la tradición escrita de la prosa periodística. La crónica en el periódico fortalecerá su condición de género frontera que retará las convenciones exigidas a la literatura y al propio periodismo. A partir de las propuestas teóricas de Beltrán Almería (2017) sobre las estéticas pre modernas y las consideraciones acerca del simbolismo (categoría que no se refiere a una escuela sino a una época que va desde el siglo XIX al XX), identificamos varias imágenes o figuras estéticas que tuvieron desarrollo en la crónica periodística de carácter literario, en la crónica literaria o en géneros aledaños como el ensayo, a lo largo de un gran tiempo literario, usando la expresión de Beltrán, que va del siglo XVIII, época de surgimiento del periódico en nuestros países, hasta el siglo XX. Por lo tanto, dejamos fuera de este proceso a la crónica clásica de los siglos XVI y XVII.

Luis Beltrán Almería ha estudiado los símbolos modernos que traducen la imaginación artística en una fusión de imágenes procedentes de la tradición (cultura popular) y de las líneas estéticas premodernas (lo que él llama las estéticas de la desigualdad, es decir las que traducen los valores en pugna y el orden de un mundo sumido en desigualdades). Esta fusión de imágenes es lo que denomina la revolución del imaginario premoderno y determina la cultura de masas. “Los símbolos modernos son

imágenes modernas sincréticas, complejas. Bajo su apariencia unívoca contienen la lucha de contrarios y su sentido es ambivalente" (2017, p.362).

En ese sentido estudia diversos símbolos que expresan las encrucijadas de la estética moderna. La cultura y la estética modernas actualizan el pensamiento tradicional dándole una nueva proyección. En ellas, según Beltrán, se revelan a la vez las tres dimensiones del tiempo: el pasado, la actualidad y el futuro. Lo tradicional se revela en la presencia del hermetismo (la lucha del bien y el mal) y el humorismo. "Es la hegemonía del populismo en la cultura moderna" (Beltrán, 2017, p. 364).

Entre los símbolos figuran: *el hombre inútil* (generalmente varón raras veces mujer), es la representación más común del ser humano moderno, las enormes tensiones que soporta el individuo moderno lo llevan a la inutilidad, no puede tomar decisiones, no sabe qué hacer, aunque también manifiesta un proceso de reflexión; *la nueva mujer*, es la réplica del *hombre inútil* que a veces puede redimirse gracias a una mujer dotada de iniciativa y de ideas, la mujer es independiente y creativa; *la educación*, el mundo moderno ha convertido la educación en una forma de acceso a la vida moderna, la educación en este símbolo de la imaginación representa el proceso de la conciencia moderna, es una forma del tiempo del crecimiento; *la ciudad o el infierno*, es un símbolo demoníaco en los tiempos modernos, la atmósfera urbana moderna tiene una carácter nocivo, pero la ciudad provinciana puede contener lo rutinario, el caciquismo y la intolerancia; *lo demoniaco*, se manifiesta en lo hermético (la lucha del bien y el mal), lo demoniaco lo impregna todo, por eso no es una corriente más, está en todo fenómeno estético en la Modernidad; *el humorismo*, la risa igualmente lo impregna todo, se encuentra en la parodia que está presente en todo el arte moderno, se suele ver como un fenómeno débil porque la frontera entre la seriedad y la risa se diluyen (Beltrán, 2017, pp. 166-167).

Sobre la base de la propuesta de Beltrán hemos identificado algunos símbolos estéticos comunes a los cuatro autores estudiados, aunque con ligeras variantes, hay que tener en cuenta que para el caso de los símbolos modernos la contradicción en su seno es distinguible de otros símbolos, coloniales, por ejemplo. En ese sentido hemos identificado el símbolo de *la mujer*, *la infancia*, *la educación*, *la ciudad infierno*, *el hombre inútil* y particularmente en Valdelomar y Vallejo, *lo demoniaco*.

Beltrán Almería (2017) establece tres estéticas pre modernas, cuyas imágenes y los géneros en los que se desarrollan llegan hasta la actualidad reformuladas pero persistentes. Esas estéticas son el patetismo, el didactismo con sus variantes hermética y costumbrista, y el humorismo. El patetismo, según Beltrán, busca construir un héroe mediante tres mecanismos, la heroificación, la identificación y el biografismo. Esta estética genera una identificación con sus valores y utiliza el tiempo biográfico del personaje heroico. El mecanismo de heroificación revela los valores de la desigualdad puesto que concentra la salvación o la salida en un héroe, consagra por ello la jerarquización social.

Por otro lado, la estética didáctica busca crear una conciencia, a diferencia del patetismo que busca en el exterior o en "otro" exterior las respuestas, la didáctica se pregunta por la identidad humana, indaga acerca de "quien soy yo" y se orienta hacia el bien. Tiene una variante en el hermetismo, cuando en algunos géneros populares, como las adivinanzas, o altos, como la novela gótica, se presenta una lucha entre el bien y el mal exacerbada. El hermetismo se mueve en un mundo básicamente oscuro y degradado. Pero también se manifiesta en el costumbrismo y en todos los géneros que lo manifiestan como los artículos de costumbres o las fábulas, estas últimas frecuentemente finalizan con una moraleja.

Finalmente, el humorismo es, según Beltrán, la línea menos estudiada, precisamente porque abarca todos los ángulos de la vida y genera la risa, que es una manifestación propiamente popular.

Estas estéticas se concentran en la actualidad y de acuerdo a la propuesta de Beltrán se reelaboran y manifiestan junto con el simbolismo. El simbolismo abarca desde el siglo XIX hasta el XX y por tanto reúne el romanticismo con su tendencia didáctica y hermética, y el realismo, pero con la variante histórica que se manifiesta en el siglo XX. Nos detendremos, de acuerdo a nuestro interés, en explicar estas estéticas en su manifestación en la crónica.

A continuación, establecemos algunas figuras estéticas que proponemos como predominantes o de suma importancia en la evolución estética de la crónica. Tomaremos la definición de Beltrán Almería: "Las figuras son imágenes humanas que representan valores esenciales en la lucha por la construcción de la Humanidad" (2017, p. 178). Estas figuras representan la continuidad del arte verbal, en ellas se apoya el arte verbal en su constante proceso de cambios. Hemos intentado reunir las figuras que mejor representan

la evolución del pensamiento y la creatividad en la crónica y que a su vez, expresan valores humanos; por ello debe entenderse que todas estas figuras no son estáticas, sino que evolucionan conforme la sociedad supera sus propios desafíos. Igualmente no nos hemos ceñido a la idea de "figuras humanas" exclusivamente sino que hemos incluido algunos tópicos[26] (temas literarios que crean tradición) y que reúnen las características de símbolos que aglutinan también valores y aspiraciones como el caso de la ciudad colonial, el mundo en guerra o las costumbres. Nuestra intención es arribar a la situación de la crónica modernista en el Perú en el momento en el que se encuentra con la crónica modernista latinoamericana clásica.

### 2.6.1 La ciudad colonial

Una de las fuentes de imágenes más prolífica de la literatura es, como venimos afirmando, la ciudad. Presente en el discurso letrado de los clásicos (piénsese en la Roma de Ovidio, en la Tesalia de Luciano o en la Cartago de Virgilio), vinculada a la imagen de poder y conductas urbanas, epicentro de la vida dinámica pero también del desenfreno y el desorden moral, la codicia y las guerras, las invasiones y las plagas. La ciudad conecta una verdadera telaraña de imágenes que transitan entre los géneros. Por definición es un producto de la civilización, su concepto se atiene a las percepciones del racionalismo moderno ya instalado en el siglo XVIII en el Perú. Recurriremos a la definición de Ruiz Cano, en la edición de Martha Barriga, quien señala:

> Tienen una especie de vida los edificios de quien es alma la proporción. La conveniente disposición de sus partes, deja de ver en cada uno de ellos, miembros debidamente organizados, para componer cuando se unen en población un cuerpo más grande, informado ya de una extendida simetría. ¿Qué otra cosa es una ciudad que una unión de fábricas, que no se puede considerar con atención, sin que exciten en el ánimo a cada paso, las correspondencias entre ella, y el cuerpo de un viviente? En los terremotos es donde principalmente peligra su vitalidad. Ellos son como unas convulsiones, que según a desigualdad de sus violencias, o afean, o llevan hasta la muerte al cuerpo que combaten. Este último efecto es el mayor de sus triunfos y es el que no experimentó Lima, sino en la última de sus ruinas. (Barriga, 2014, p. 85)

[26] Tópica. Del griego topos, lugar (...) Conjunto de lugares comunes que la retórica antigua convirtió en fórmulas o clichés fijos y admitidos en esquemas formales o conceptuales de que se sirvieron los escritores con frecuencia (Diccionario español de términos literarios internacionales, 2015, p. 1)

Ruiz Cano comprende la ciudad como un organismo viviente, pero su punto de partida es "una unión de fábricas", es decir, "edificios de quien es alma la proporción". Su perspectiva es la ciudad física, espacial y creativa o producto de una creación, donde interviene el arte (la armonía) y que como el ser viviente puede afear su fisonomía. Se esconde tras esta idea un concepto de ciudad producto de sus genios creadores, pero también de sus constructores. La acción humana no está presente sino detrás de esa construcción. Es una mirada arquitectónica, que mira la ciudad como una obra de arte y de ingenio, en peligro de deterioro debido a los terremotos. El énfasis puesto en la armonía configura la idea de una ciudad cuerpo, producto de la más elevada acción humana, pero por lo mismo amenazada.

Surgirán entonces las imágenes de la ciudad penitente, luego de los terremotos, las beatas y relatos de santos, las procesiones y todas las actividades en relación a la práctica social religiosa que están vinculadas a la imagen de la ciudad frente a la amenaza constante de la naturaleza.

Vemos así mismo cómo corren paralelos al desarrollo de estas líneas, ideales estéticos, en este caso vinculados a la reconstrucción de la Catedral pero que de forma análoga se producen en el interior del discurso periodístico y en relación a la crónica, es decir, un lenguaje que cambia a partir de motivaciones ideológicas y culturales.

Ruiz Cano, autor de los *Júbilos de Lima* (1755), describe la reconstrucción de la Catedral de Lima luego del terremoto de 1746. Con este objetivo compone una serie de fórmulas estéticas sobre la muerte y la reconstrucción (aunque puede leerse resurrección), muy propias del barroco, y, valiéndose del género de la écfrasis, aplica criterios estéticos basados en la verdad: "el objetivo más alto del espíritu", y en la imaginación: "la potencia más poderosa del ser humano". Si la búsqueda de la verdad, propia de las expresiones artísticas, no tiene por aliada a la imaginación, ésta gobernaría sobre los sentidos humanos y, dominándolos, se volvería una tirana. Lo contrario permitiría un equilibrio con la razón.

El relato de la reconstrucción de la Catedral de Lima que resurge paradigmáticamente con una nueva faz, más fuerte y más moderna, da pie para explicar de qué manera la ciudad es muestra del avance de la civilización sobre la naturaleza y concentra los nuevos lenguajes artísticos de todas las artes. A la vanguardia del resurgimiento arquitectónico de la ciudad se encuentra su iglesia Catedral. *Los Júbilos de Lima* refunda la ciudad desde el discurso, como un espacio que debe reconquistar su orden racional, siempre amenazado (tanto por el mar como por la tierra). Los temblores "habían

combatido su hermosura" desde los primeros años de su fundación, pero ninguno como el que motivó la reconstrucción de su Catedral bajo las nuevas tendencias arquitectónicas, que en realidad son clásicas, luego del terremoto de 1746. Por ello el texto es también un alegato a favor de la simpleza de las formas para expresar la verdad, fin último del arte, y expone con claridad la importancia de la imaginación para lograr el equilibrio: "En el hombre, lo racional está muy a espaldas de lo sensitivo. Su espíritu no es dueño: es prisionero de la imaginación. Esta, si no es la mejor, es la más poderosa de sus potencias" (2014, p. 81). La ciudad es un producto de la imaginación, que en el encuentro con la racionalidad encontrará el camino para una expresión artística acotada con los ideales más elevados.

En su *Júbilos de Lima* Ruiz Cano deploraba el "falso oro" de moda en los monumentos porque revelaba la soberbia del artista y ocultaba las debilidades del diseño, como hace notar Martha Barriga en el prefacio a su edición de la obra de Ruiz Cano:

> Con la aceptación general e irresponsable, todas las artes se habían apartado del ideal clásico para apostar por el individualismo extremo y la ostentación del ingenio. No compartían ni buscaban transmitir sus ideas rectoras sino "lisonjear la vista" con el "falso brillante", que suponía un aspecto general de carácter escenográfico, ininteligible e ineludiblemente pasajero. Rechazó explícitamente la confusión en el diseño y el exceso que cubría la limpieza de la línea en beneficio de impresionar y conmover al espectador (Barriga 2014, p. 42)

El ideal de la sencillez contrario a la complejidad inútil, seguía vigente cuando en 1791 se incluye este reclamo en el *Mercurio Peruano* por Jacinto Calero y Moreyra: "La literatura, que entrará llenando la segunda parte de mi Obra, no es aquella, que hoy día priva entre algunos Eruditos, la cual o se hace ininteligible por demasiado profunda, o se vuelve fútil, y vacía a fuerza de querer ser agradable". (Fol. IX el *Mercurio Peruano*, Prospecto)

Pablo Macera ha estudiado "los ideales lingüísticos" que enarboló el siglo XVIII y que se hicieron eco en la prosa periodística, los juicios esgrimidos en los *Júbilos de Lima* pueden extenderse a todas las artes y por supuesto a los géneros de la prosa:

> En pocas palabras y sin conceder mayor atención al lenguaje, los *Júbilos de Lima* resumían los ideales estéticos y lingüísticos de la cultura moderna. En todos los dominios del espíritu había que reimplantar las normas primitivas de la sencillez, el lenguaje racional y moderno debía de seguir el ejemplo de la arquitectura y olvidar las oscuridades y el artificio. (1977, p. 25).

Estos ideales estéticos enfrentaron el problema del lenguaje en el que estaban formulados, no obstante, las quejas frente al conceptismo y alambicamiento de las formas de la lengua escrita del conceptismo del siglo XVII, el siglo XVIII mantuvo por un tiempo el mismo esquema. El periódico habría de abrazar ese ideal de sencillez mejor que otros géneros escritos u orales como la oratoria sagrada. Con el tiempo su necesidad de articular diversos y dispersos lenguajes para el conocimiento y entendimiento público, permitió abrir influencias y tendencias.

La ciudad como espacio permanentemente amenazado generó las devociones religiosas populares que forjaron, como reseña José Gálvez en *El Comercio* (1848), la "necesidad de hablar de procesiones, novenas, vísperas, temblores" (p. 75) y el convencimiento de que la santidad de la ciudad la libraría de catástrofes. Todavía en el siglo XX, Valdelomar continúa esta tradición con su "Reportaje al Señor de los Milagros" (publicado en La Prensa el 18 de octubre de 1915) que sobresale por su calidad entre las diversas crónicas de tema religioso que generalmente se publicaban por el calendario católico. La idea de la ciudad amenazada por fuerzas imprevisibles, atribuidas a la ira de Dios, se acercaba a la estética didáctica por su representación de la culpa y la expiación manifestada en las procesiones, pero así mismo al hermetismo de los milagros y la lucha entre las fuerzas oscuras y la santidad. La reconstrucción de su iglesia Catedral luego del terremoto representó la importancia del símbolo en la recomposición del discurso sobre la ciudad e irradió todos los lenguajes artísticos.

Es importante, dentro de esta figura estética de la ciudad, comprender sus manifestaciones o las formas en las que se realiza, hemos mencionado la ciudad penitente, veremos ahora la ciudad barroca y la fiesta. El siglo XVIII es el punto de inicio de la prosa periodística en el Perú. El literato y periodista Fernando Obregón Rossi, ha insistido en relievar la data del primer periódico publicado en América por el peruano Joseph de Contreras, en Lima en 1700, cuya versión digital se puede consultar en línea en la Biblioteca Pública de Nueva York.

*Diarios y memorias de los sucesos principales y las noticias más sobresalientes en esta ciudad de Lima, Corte del Perú*, *desde 17. del mes de mayo del año 1700 hasta fines de diciembre de 1711. Con las que se han recibido por cartas y gazetas de Europa en el mismo tiempo con licencia del Real Gouierno;* desde el título se resalta los géneros retóricos que contiene y que están por ello vinculados a la prosa de carácter literario: cartas y gacetas (noticias). En su interior encontramos también memorias, diarios y relaciones referidas a diversidad de sucesos. Escrito con esmero, con distinción de lenguajes de acuerdo a los géneros retóricos que incorpora, da cuenta del ritmo incesante de celebraciones religiosas, tardes taurinas, procesiones y comedias que se celebraban en la ciudad de Lima. Menciona con detalle a las personalidades, sus cargos y títulos, dentro de una retórica de adulación que se impregnaría en el discurso por mucho tiempo. Asimismo, informa de la salidas y llegadas al puerto del Callao (entre otros puertos) de numerosas embarcaciones comerciales o misiones militares de control de naves de piratas y de corsarios, en especial francesas y españolas. Informa los viajes de autoridades, que partían desde el puerto del Callao y quienes eran acompañados hasta el puerto por una comitiva de despedida. Registra también, en breves notas, la muerte de personajes ilustres y entre ellas se filtra la muerte de un actor: "Merece memoria de todo el Reino, quien tuvo por empleo el servirle al gusto; murió Cristóbal de Viroes, célebre Cómico y siempre papel principal en las tablas, en que fue por su viva representación y sentimientos en el modo de dezir, muy aplaudido" (1701, p. 36).

Entre las publicaciones más importantes figura la dedicada a relatar las celebraciones por la ascensión al trono de Felipe V (ver Anexo) que constituyen propiamente "la fiesta barroca", el núcleo de la estilización de la vida urbana y momento de distinción y competencia con la corte de Madrid. La fiesta de la proclamación realizada en Lima el 5 de octubre de 1701, se inició desde la víspera con el anuncio del toque de campanas en todos los templos. El emplazamiento de tablados en las principales plazas, el arreglo de balcones, galerías, la limpieza general de las calles y retiro de calesas y coches. La colocación de antorchas que "a semejanza de una Troya incendiada" "sin riesgo", hacía un espectáculo maravilloso con los fuegos artificiales (1701, p. 136). El día central se inició con una cabalgata de nobles y autoridades, cuya relación incluye la relación de caballeros y la Orden nobiliaria a la que pertenecían (Orden de Calatrava, de Santiago, de Alcántara); el desfile en caballos enjaezados con lujo e importados de Chile, numerosos lacayos, nobles, militares y cortesanos luciendo vestidos bordados de oro y

plata, ricas telas, cuyo precio, se indica, es mucho más barato en Europa que en Lima, y hermosas joyas, en algunos casos recién estrenadas para competir y lucir mejor que los otros como si la fiesta promoviera la jactancia (p. 146).

Lima pasó de los rezos y ceremonias por la agonía y muerte de un rey a las celebraciones por la sucesión de otro. El espectáculo público, la exhibición de riqueza, boato y despilfarro solo era posible por la seguridad de ser Lima la más importante sede de Corte al sur del continente. La fiesta barroca, cronotopo festivo, reunía en un solo momento y espacio el mundo de la corte, la burocracia administrativa y la plebe urbana, en un marco de estilización de las costumbres donde todos participaban en mayor o menor medida de la exhibición en tanto que lucían sus mejores galas que se describían como pueden hacer hoy las revistas de moda frente a una pasarela. Era necesario hacer saber el detalle mínimo del espectáculo, para que cualquier comparación favoreciera a Lima.

La escenografía hacía uso de los espacios arquitectónicos de la ciudad colonial, destacaba las plazas como puntos de encuentro, distribuidos de acuerdo a los barrios y a sus categorías, de manera que nadie quedara fuera de la celebración, desde iglesias, balcones, galerías y calles principales. El emplazamiento de las personas ilustres estaba en los balcones, mujeres en especial y, en la Plaza Mayor, la Virreina desde el balcón principal del Cabildo batía su pañuelo para que el Virrey respondiera y todos imitaran. El tiempo de la celebración, desde la víspera, el 4 de octubre de 1701, muy temprano en la mañana se anunciaba con el repique de todas las campanas de la ciudad, hasta el amanecer y varios días subsiguientes; los actores: las órdenes de caballería, las personalidades de la Real Audiencia, la corte virreinal, etc. (1701, pp. 151-153).

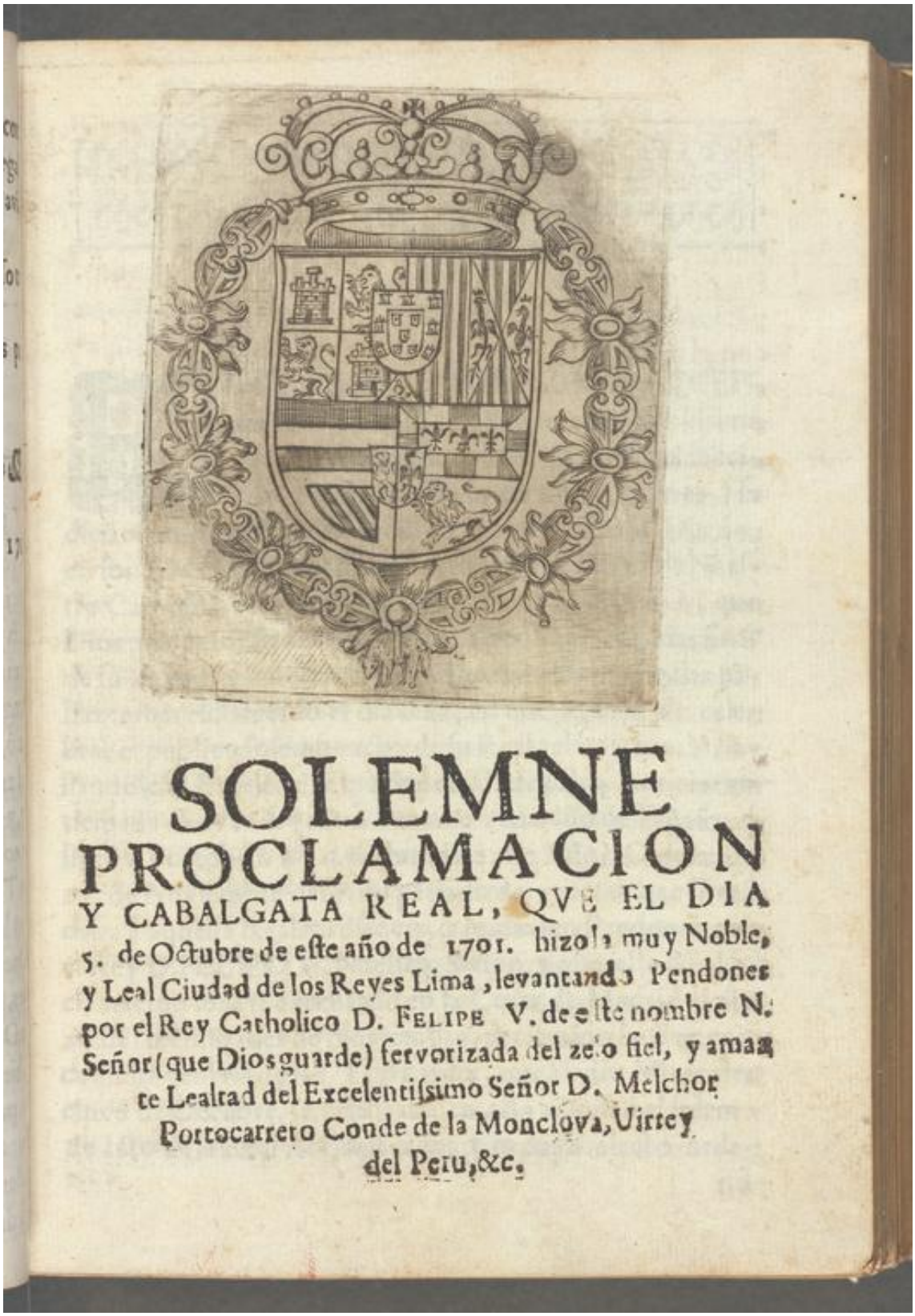
El primer periódico de América, concebido como tal, al decir de Obregón Rossi, por la regularidad de sus publicaciones, radio de acción importante (de México a Chile) y el contenido noticioso. En él se puede advertir la *mise en scene* de una ciudad que para la época palpitaba a un ritmo frenético. La diversidad de estilos de escritura, el despliegue de la descripción recargada de detalles, buscó retener al lector mediante el disfrute de la descripción. La ciudad barroca se erguía con orgullo. El escritor se esforzaba por estar a la altura, son los inicios de la crónica en el contexto de la prosa periodística.

> Si las estrellas desmontaran de los celestes Orbes; y pasearan a caballo las calles de Lima dándole más de cerca a gozar a los ojos de los mortales, no causaran mayor admiración y embeleso con el brillante esplendor de sus rayos. Tanta gala a un tiempo, tanta belleza junta fue mucho golpe de luz (…) (pp. 146-147).

Lima, lugar donde la corte virreinal compitió con la metrópoli (Joseph de Contreras menciona los precios de las telas, superiores a los precios de Europa, agrega además que antes de que llegue la orden de celebrar al nuevo rey, Lima ya se había adelantado a realizar la fiesta), se construyó en el discurso de la ciudad letrada y se consolidó como un símbolo en el periódico. En el centro de ese símbolo se instala el cronotopo de la fiesta barroca que obedece, a un orden, la cabalgata militar es una exhibición ante la plebe, los discursos, las celebridades en los balcones del cabildo y la alegría de los fuegos artificiales en la Plaza Mayor donde se disfruta hasta el amanecer.

Arte, escritura y adulación, el editor-cronista, Joseph de Contreras, encuentra en la fiesta ocasión para ejercitar su pluma ante el espectáculo que ven sus ojos y la conciencia de algo histórico, y al hacerlo abandona el tedioso oficio de transcribir cartas o gacetas y se concentra en un hecho local, una exhibición de poder y de belleza jamás vista, hasta el punto que comparada en el "Orbe" con otras, no tiene igual. Recurre a su bagaje clásico, a la hipérbole, a la metáfora de Lima como una Troya sin peligro. No es un artista ni está en pos de serlo, la idea de la escritura como arte está lejos de su trabajo más bien burocrático, pero el carácter literario de su escritura prepara el camino de la futura crónica vinculada al arte.

**Figura 2. Proclama de la asunción al trono del rey y cabalgata de nobles.** ***Diario de Joseph de Contreras*** **1700-1711, Biblioteca Pública de New York en línea.**



SOLEMNE
PROCLAMACION
Y CABALGATA REAL, QVE EL DIA
5. de Octubre de eſte año de 1701. hizo la muy Noble,
y Leal Ciudad de los Reyes Lima, levantando Pendones
por el Rey Catholico D. FELIPE V. de eſte nombre N.
Señor (que Dios guarde) fervorizada del zelo fiel, y amaz
te Lealtad del Excelentiſsimo Señor D. Melchor
Portocarrero Conde de la Monclova, Virrey
del Peru, &c.

La fiesta popular en oposición a la barroca, cobrará importancia en la prosa periodística del siglo XIX, cuando bajo una mirada crítica y moralizante observaremos la horizontalidad de las prácticas populares frente a la jerarquización de espacio y actores de la fiesta barroca. "El paseo a Amancaes" fechado el 22 de setiembre de 1840 (Pardo y Aliaga 1971), publicado en el periódico costumbrista *El espejo de mi tierra* es, junto con "Un viaje", un modelo de las estrategias compositivas del costumbrismo. El paseo es a extramuros y en ese espacio de la marginalidad limeña, Pardo y Aliaga representa la dislocación de las costumbres nacionales luego de la Independencia. El paseo es en ese caso un pretexto para mirarse a sí mismos o para ventilar, oletear, hasta meterse debajo de la cama de las costumbres privadas, como se sugiere en *Contra el espejo de mi tierra* de Manuel A. Segura (Pardo y Aliaga, Apéndice, 1971).

La perspectiva del paseo cambiará cuando producto del influjo de la crónica latinoamericana, influida por la cronique francesa, se instala en una ciudad ritualizada, en vías de modernización y donde los espacios públicos son ahora el foco de atención. La crónica lee la ciudad. En "Las sorpresas de un turista" (escrita en 1914), publicada en su columna *Viendo pasar las cosas* (1957), Enrique Carrillo, representa el paseo del cronista junto a un amigo extranjero, precisamente francés, turista híper calificado para enjuiciar una ciudad, con el objeto de observar los monumentos de las plazas de Lima. La conclusión de dicha observación es que la mayoría de estos homenajes escultóricos se erigen en honor de personajes extranjeros, que uno de los dos peruanos era Bolognesi, representado en la estatua original cayéndose, y que la omisión de las personalidades históricas prehispánicas, como extraña el amigo francés, es una falta de agradecimiento a las grandes figuras del pasado. Esta es la perspectiva predominante de la crónica modernista, la ciudad es perfilada en el paseo y el paseante, un flaneur, alguien que experimenta estéticamente la modernidad de la ciudad.

### 2.6.2 La imagen del "país interno"

A finales del siglo XVIII, el *Mercurio Peruano* se propone crear una idea más clara sobre la nación. Para lo cual convocan a diferentes informantes, principalmente autoridades del virreinato, para que colaboren con el periódico remitiendo sus informes. La idea obedecía

a un carácter enciclopédico del saber, porque a partir de ensayos, cuadros, informes, relatos y mapas se buscó reunir el saber de una época. La forma de volcar esa información no fue mediante fórmulas frías o informes directos sino en una prosa periodística que embellecía la realidad llana y concreta, o por lo menos esa era la pretensión. Surgen a partir de dicha práctica múltiples imágenes que habrían de constituir el arsenal simbólico para la configuración de la imagen del país. Esas múltiples figuras no irían a servir únicamente a los escritores literarios, sino que impregnarían el discurso escrito dotando a la prosa en general y a la periodística en particular de un archivo que se utilizó en la prensa de agitación política de los años de las guerras de la Independencia y se reutilizó después en la formulación del concepto de nación independiente. Por ello es preciso revisar el momento auroral del periodismo moderno en el Perú, continuador del pensamiento racionalista francés y empeñado en dar un orden y una imagen al país que era motivo de sus preocupaciones. A pesar de que no se entabló, desde la prensa, un proceso al sistema colonial, no por lo menos en su momento auroral, se abrió la caja de Pandora de la opinión pública, se hizo evidente que la sola pretensión de formar e informar era suficiente para dejar prendida la mecha de la libertad de pensamiento.

La imagen del país, núcleo a su vez de imágenes; la vida cotidiana, que asoma a través de cuadros o escenas costumbristas; los avances tecnológicos, como la imprenta y su creación más importante, el periódico (que conectó a los genios del orbe), y más tarde el telégrafo y el cable inalámbrico celebrado en las crónicas; la ciudad, en concreto la ciudad de Lima, construida y reconstruida después de los terremotos; los fenómenos o catástrofes naturales que marcaron la vida del país y que permitieron relatos de innovación, resurgimiento, heroicidad y creatividad como la puesta en práctica de nuevos estilos arquitectónicos, urbanísticos y artísticos, ligados todos al renacimiento de la vida y al dominio de la naturaleza; la fiesta barroca, la fiesta popular, las diversiones públicas, sus espacios y lugares tradicionales son algunas de las imágenes que se construyen desde una perspectiva estética y se asocian o se confrontan con otras referidas a esos otros seres que pueblan el Perú y cuya historia no se asume como propia: los indígenas, su trabajo y forma de existencia, "su" pasado y con ello la tradición popular andina. Junto a este arsenal de imágenes figura la historia del Perú, como nación moderna, como imagen que niega o asume el pasado prehispánico.

El *Mercurio Peruano* inició su publicación en el Perú gracias a la Sociedad de Amantes del País, en 1791. En el prólogo se esclarecen sus motivaciones, la primera de las cuales es la de propiciar el progreso de la ciencia a partir de la creación de un espacio donde cualquier ciudadano pueda acceder al conocimiento. Pondera por ello el gran avance tecnológico de la prensa que "asoció los ingenios de todo el Orbe".

La mayor utilidad que ofreció dicho invento, señala el prólogo, fue la del periódico, que aparece en las grandes naciones europeas, con periodicidad variable. La *Gazeta* de México es presentado como un "diario civil"; asimismo, en Lima, teníamos ya un *Diario Económico* que está en ese momento ampliando su interés hacia asuntos de la "vida sociable". El prólogo del *Mercurio*, a tono con el Siglo de las Luces, subraya el interés por la ciencia y la expansión del conocimiento y en especial la capacidad de crear vínculos que habrían de sustentar el nuevo discurso sobre el país que se pretendía promover. Los suscriptores del *Mercurio* son las autoridades civiles y eclesiásticas del virreinato para las cuales se dirige la información, en primera instancia, y los que su convoca como colaboradores con la promesa de la utilidad o la practicidad de la información, insistentemente aludida, y que marca distancia con la elitización o la falta de eficacia de un discurso oficial que hasta ese momento no había logrado colocarnos bajo el interés de los historiadores y que no había contribuido a impulsar decisiones concertadas a nivel de todo el país sobre la obra pública o privada.

A renglón seguido se explican los objetivos principales de la publicación: reparar el vacío de información que existe del "País mismo que habitamos, y del interno" (fol. IX) y, asimismo, la escasez de noticias que tienen de nosotros en el mundo y que deviene en que "ocupemos un lugar muy reducido en la Historia". Nótese en este reclamo un distanciamiento del cuerpo imperial. El prestigio del discurso histórico otorgaría legitimidad, "vida" simbólica a la nación, aunque en sus cimientos esa imagen surgiese vinculada al discurso periodístico, pero igualmente ilustrado. Para figurar en esa Historia universal había que conocer y dar a conocer el propio país. Pero como explicó Pablo Macera, si bien el racionalismo del siglo XVIII en el discurso criollo contribuyó a formar una conciencia nacional, lo hizo a partir de reducir la nación a "su Perú", criollo, blanco y heredero de la Conquista. (pp. 306-307).

La conciencia de pertenecer a una nación, definirla, organizarla sobre la base de la información y la conectividad, respondía plenamente al racionalismo clásico que buscaba volcar ese saber a una prosa accesible, sencilla, libre de los recargamientos

conceptistas y que impulsó los ideales de renovación del lenguaje, tanto entre los géneros ilustrados de la escritura o la oratoria como en los lenguajes artísticos en general. Ruiz Cano en su *Júbilos de Lima* de 1755, advirtió la necesidad de recuperar la sencillez y la pureza de las formas para acceder a la verdad y al vincular este objetivo a la imaginación excede lo propiamente arquitectónico y alcanza a todo fenómeno artístico.

Sobre esos ideales estéticos se fueron construyendo las diversas imágenes retóricas que articularon la prosa periodística. Una de esas figuras retóricas fue la idea de *nación, país, país interno, patria, este Reyno,* para citar solo algunas de las denominaciones que recibe nuestro territorio en el *Mercurio Peruano*. Dicha indefinición denominativa entraña ya la dificultad de la tarea de fundar la imagen del Perú en pleno virreinato. La figura se construyó (como era ya tradición de la cultura escrita) debilitando la tradición popular local y erigiendo un país criollo heredero de la cultura universal y ansioso de entrar en el escenario moderno.

> La escasez de noticias, que tenemos del País mismo, que habitamos, y del interno; y los ningunos vehículos, que se proporcionan para hacer cundir en el Orbe Literario nuestras nociones, son las causas de donde nace, que un Reyno como el Peruano, tan favorecido de la naturaleza en la benignidad del Clima y en la opulencia del Suelo, apenas ocupe un lugar muy reducido en el cuadro del Universo, que nos trazan los historiadores. (fol. IX)

La conciencia de la marginalidad y la pugna porque el mundo conozca "nuestras nociones", se formula con la convicción de que "nuestras nociones" y "la opulencia del Suelo" otorguen pase de entrada al concierto de naciones civilizadas y reconocidas en "el Orbe". Las nociones, propiamente las criollas, habrían de forjarse precisamente en torno al concepto de país "interno", como núcleo generador de una conciencia nacional, pero también como lenguaje propio que debía pugnar por entrar al discurso universal. Estas nociones son los antecedentes más claros de los "deseos cosmopolitas" como llamará Mariano Siskind (2016) a la base epistemológica que sustenta lo que él llama "deseo de mundo" y que se manifiesta durante el Modernismo latinoamericano desde finales del siglo XIX y entrado ya el siglo XX.

En el momento inaugural de la prosa periodística moderna, se habla de un país que se confiesa no conocer y, a su vez, se invoca una universalidad en abstracto sugerida por la indiferencia de los historiadores. De manera que, si la universalidad sugerida se lograse mediante la figuración dentro de un discurso universal que nos incluya (mediante el pase de ingreso al discurso histórico), se tratará de generar imágenes, un torrente de noticias,

información, expresiones diversas, propias, que en cierto modo empujen y nos permita mantenernos dentro, incluidos, conocidos, universales. Ahora bien, como se ve con claridad, las nociones no se refieren propiamente a un país social o humano, no hay mención de la gente que habita dicho "reino" sino de los datos que describen mejor al país físico, por así decirlo. La mención por ello del pasado se hace con esa misma orientación, los monumentos arqueológicos son el testimonio que basta para reconstruirlo.

El pasado se estilizó, el Mercurio dio una versión digerible de ese pasado y se ocupó de actualizar la información sobre los sitios arqueológicos. El discurso histórico se construyó sobre la base de un proceso de estilización del pasado que se produce como resultado del debilitamiento de la tradición popular. Beltrán Almería sostiene que esta paradoja fue el resultado de una práctica de producción de imágenes convencionales.

> La estilización del pasado se produce de varias formas. La primera es la importancia que adquiere la historia como disciplina. La historia legitima las naciones, las instituciones políticas, el patrimonio cultural (...) parece una paradoja que el desvanecimiento de la tradición suponga la puesta en valor de la historia, pero lo que se pone en valor suele ser la versión convencional del pasado (2017, p.360).

El pasado de ese país presente, por así decirlo, en los sitios arqueológicos fue objeto de atención de la Sociedad de Amantes del País y motivó la solicitud de noticias a las autoridades locales sobre los monumentos arqueológicos en sus jurisdicciones. Hipólito Unanue y el paceño Pedro Nolasco Crespo, dedicaron importantes artículos acerca de la riqueza arqueológica y el deber de preservarla. Pero esto no fue una opinión generalizada en el seno de la Sociedad de Amantes del País, como señala Macera, esta historia no era su propia historia, es decir, no se hacían responsables de ella ni asumían sus consecuencias.

> La concepción, la memoria histórica del criollo, del peninsular, aparecían entonces formal y materialmente distintas y hasta opuestas a la de los grupos mestizos e indígenas; y llegaríamos a la conclusión de que hubo no menos de 3 o 4 historias del Perú; y que la imagen histórica del indio prehispánico, ocupaba un lugar ínfimo y subalterno en aquellas que correspondían a los sectores socialmente privilegiados del Virreinato (p. 316).

En términos prácticos, por lo menos para una parte de los redactores del Mercurio, existía una sola gran Historia, la universal, a la que lograríamos ingresar mediante la producción de noticias fidedignas sobre el "país interno", no haciendo nuestra propia historia porque eso hubiera implicado figurar como coautores cuando solo podíamos

aspirar a que nos presten atención ("aunque no existan los vehículos"). Si de algo está seguro el prólogo del Mercurio es que era necesario crear imágenes del país y vehiculizarlas, filtrarlas desde la prosa periodística, en lenguaje claro, sencillo y fidedigno.

El impulso económico y respaldo institucional de las autoridades de la Colonia al periódico se mantuvo hasta que se advirtió que había cobrado peligrosamente visos de independencia de opinión. La Sociedad de Amantes del País manifestaba haber funcionado como una tertulia, antes de lanzarse a la aventura periodística. No habría de ser la primera vez, en adelante esta fórmula se repetiría para la fundación de numerosas revistas y periódicos, es decir, voceros de círculos literarios o culturales o políticos que buscaban salir a la palestra pública. En el caso del *Mercurio Peruano* los seudónimos de los redactores son griegos o latinos y sus referencias clásicas, incluso señalan haber comprado colecciones de obras clásicas. El resultado es un lenguaje que demuestra solemnidad, cuidado formal, creatividad y solvencia en los temas tratados, pero en forma muy desigual; y una expresión del pensamiento criollo sobre el proceso histórico del país.

Nunca antes se había ofrecido un camino tan abierto para la difusión del arte verbal como sucedió a partir del periódico del siglo XVIII. La prensa de la Independencia construyó mediante un mecanismo de estilización explicado bajo el término de "incaísmo" (Cornejo Polar, 1989) la imagen de un país sometido por los invasores españoles y ahora recuperado. Ese país del pasado habitado por los "hijos del Sol", por los "Incas peruanos" (Los Andes Libres, 1821, p. 8) había sido recuperado, "(…) somos tan dueños del país por haber nacido en él y por el derecho de nuestras madres indígenas" (Los Andes Libres, p. 3), por los criollos. Las crónicas de la conquista se habían valido del acervo popular para tratar de reconstruir el mundo indígena, y el llamado "incaísmo" lo haría para afirmar sobre ese pasado la reivindicación de la independencia criolla. Precisamente Cornejo Polar introduce el concepto de *proyecto nacional* para interrogar el proceso de formación de la tradición literaria en el Perú. La tradición literaria genera, en parte, el proyecto nacional, el debate literario así mismo, señala Cornejo (1989). Pero a nuestro entender ni el debate literario, ni parte de la tradición literaria son los únicos generadores de dicho proyecto nacional. Además, como el mismo Cornejo señala, cada generación lee el pasado de manera diferente, de manera que en la formulación del proyecto nacional las voces que intervienen, desde finales del siglo XIX, son múltiples, variadas y escapan a la letra escrita y definitivamente al debate literario. Pero, es desde la

prensa que se formula con claridad el deseo de una imagen y esta operación continuará hasta la crónica modernista, que se encuentra concernida en una tradición que exige otra lectura fuera de los polos nacional/cosmopolita, colonial/republicana.

Lamentablemente en la perspectiva de Cornejo Polar, el debate sobre la literatura peruana es tan o más restrictivo que el propio proyecto nacional, leído con sesgos ideológicos y aislando elementos propiamente artísticos y estéticos de las obras consideradas, lo cual terminó afectando la inclusión de ciertos discursos (el modernismo) y gran parte de las obras de los autores peruanos de la época, como la contenida en las crónicas. Uno de los ejemplos más flagrante de esta discriminación figura en la ponderación de la obra de Ventura García Calderón a partir solo de sus trabajos críticos, como *La literatura peruana* o *Del romanticismo en el Perú.* Considerando estos textos, señala Cornejo, VGC es solo un continuador del colonialista Riva Agüero, y en letras pequeñas, en las notas, indica que participó en la reivindicación de la literatura quechua y que la única contradicción con el colonialismo fue su afrancesamiento (1989, p. 77). Pero este último factor precisamente es el que debió ser entendido como diametralmente distinto al llamado colonialismo, no porque se tratara de la asunción de otra nacionalidad, sino porque para el arte lo moderno era lo francés y viceversa. La ceguera persistió hasta tender un manto de descalificación ideológica, sobre premisas falsas, como que García Calderón repetía "con matices más o menos" (1989, p.77) lo que pensaba Riva Agüero, el resultado trajo consecuencias negativas en la lectura que ha hecho la crítica peruana sobre nuestro modernismo y en particular sobre la crónica. Por ello proponemos, en el tercer capítulo, la lectura crítica de la crónica "Elegía" de Ventura García Calderón.

### 2.6.3. Las costumbres y el "archivo universal"

Hacia la década de 1840, con la aparición de *El espejo de mi tierra,* periódico costumbrista, los cuadros o artículos de costumbres se introducen a la prosa periodística, o dicho de otro modo, la prosa periodística se apropia de las imágenes generadas por la crítica de costumbres. Es el fenómeno de la estetización de las costumbres peruanas, principalmente limeñas, sobre la base del didactismo. Según Beltrán Almería, los géneros vinculados al didactismo exhiben una dependencia de algún tipo de poder, que puede ser

incluso minoritario o marginal, es decir representan fuerzas sociales que pretenden imponer sus razones, es una lucha por el poder (Beltrán, 2017). En este caso el periódico de costumbres construye un público, genera opinión, autoconocimiento y autocensura. Podemos entender este fenómeno como las estrategias del periodismo al servicio de la crítica de costumbres.

Las costumbres son motivo de creaciones estéticas verbales desde la época clásica y están vinculadas a géneros como la comedia, la novela o las autobiografías. En el Perú se manifiestan, como ya venimos diciendo, en la prosa periodística, cuando el periodismo es, todavía en gran parte, una fórmula de difusión de las élites ilustradas. En el prospecto (1840) a su periódico de costumbres, *El espejo de mi tierra,* el mismo Felipe Pardo y Aliaga explica la tradición que sostiene su propuesta sobre la base de la cultura clásica, con Aristófanes como antecedente más lejano, y las costumbres como caudal "lícitamente disponible" (Pardo y Aliaga, 1971, p. 40).

El caudal y los escritores, tal como se concibe en esta cita, no están sujetos propiamente a una nacionalidad sino a una cultura escrita de todo pueblo civilizado. Dicho caudal, las costumbres, es una corriente estética vinculada al humor y al didactismo y a diversos géneros tanto de la prosa como de la lírica y el drama. Tampoco está sometido, el tema de las costumbres, a restricciones temporales, sino que está concernido en el gran tiempo de la historia literaria. Aristófanes como escritor clásico, es reconocido como iniciador del interés de la literatura por la vida común, luego de la preeminencia de las costumbres aristocráticas en los géneros serios de la épica y tragedia. La comedia en verso ática y luego la latina con Plauto, aportaron la exploración de personajes tipo, las escenas con diversos motivos de humor y la relación con el público presente en la representación. El objetivo de Pardo y Aliaga era impulsar una reflexión en "el espejo", confrontar al público con su propia imagen y divertirlo con la ridiculización de las costumbres. Pero su afán último era corregirlas. El grado de profundidad de la crítica, la intención edificante, los registros lingüísticos con mayor o menor presencia del lenguaje popular, las estrategias del humor, la mayor o menor cercanía a la tradición popular o a la cultura ilustrada, serán motivo de variantes según el autor. Es importante destacar la expresión "lícitamente disponible" de Pardo y Aliaga por tratarse de una posición de poder frente al archivo europeo, en tanto que se considera dominio de las culturas civilizadas y su uso no está restringido a países o idioma. Dicho de otro modo, por la vía del costumbrismo es que se vincula la literatura peruana al gran torrente universal de la

creación literaria. Obviamente no es la primera vez que se hace una vinculación directa con la tradición clásica, lo importante es que, sobre la base de insumos peruanos, nuestras costumbres, se recurra a estrategias universales disponibles.

Su segundo argumento, expresado en el mismo prólogo, señala limitaciones: solo los escritores locales pueden hacer crítica de costumbres porque un extranjero no las conoce ni sería creíble. El autor necesita tener un "comercio largo e inmediato con todas las clases de la sociedad" (1971, p. 40). La verosimilitud es condición necesaria en tanto, señala, se dirige a sus compatriotas lectores como autor conocedor. Así que el provincialismo del tema de costumbres está en relación al conocimiento de la realidad y la capacidad de generar juicios o reacciones en los lectores concernidos en las costumbres; una utilidad inmediata y social. Esta segunda razón tiene por tema la conciencia nacional. No obstante ello, como bien sabemos, los tipos representados en los cuadros de costumbres obedecían a estructuras arquetípicas forjadas en el trasiego de la historia literaria universal, mientras que las costumbres mismas debían ser identificables por el público y por lo tanto exhibían más elementos locales.

Tercer argumento: la libertad del escritor costumbrista.

> Que a nadie se le ha ocurrido llamar enemigos de la Gran Bretaña a Addison, ni a Sterne, ni enemigos de la Francia a Mercier, La Bruyere, Joui, Balzac y mil otros, ni a Larra, ni a Mesonero enemigos de la España porque hayan explorado con su pluma tertulias, comilonas, talleres, academias, tribunales y ministerios; en una palabra, porque hayan hecho a la sociedad entera materia de sus escritos. (1971, pp. 40-41).

Si el escritor costumbrista hace una crítica lo hace por el bien del suelo patrio, lo hace en este caso para que "sobraran agricultores, en vez de sobrar militares", para que tantos "benditos como encierra la ciudad de los Reyes, pensaran en las cosas públicas", es decir, la crítica está basada en un ideal de sociedad a construir, una idea más ambiciosa que solo comentar costumbres, es un costumbrismo institucional o que quiere formar instituciones. Este argumento explica la cercanía del discurso periodístico con el tema de costumbres en la época moderna, la cosa pública, la crítica social, la conciencia nacional, son temas comunes a discutir.

Como último argumento Pardo sostienen que el tema de costumbres no debe plasmarse en observaciones generales o abstractas sino en fábulas vinculadas a la vida social, puesto que se hace más palpable de esta manera y no con discursos motejar el vicio o la cualidad contenidos en la costumbre y señala, además, son "escenas de comedia en

narración" (p. 43). Esta definición de raíz aristotélica da cuenta del encuentro del drama y la narración en las escenas de costumbres, su estructura permite articular fábulas de caracteres tipo, cómico serias y con una sensible vocación por llegar al público a fin de corregir divirtiendo. Coincide con la comedia en el uso de caracteres impersonales, de manera que Pardo advierte que no se intente relacionar a sus personajes con un nombre propio. Hace sin embargo una advertencia, que no se le vincule con Terralla "maldiciente, insulso e inoportuno". Efectivamente, el libro de Esteban de Terralla y Landa, escritor de origen español, *Lima por dentro y fuera* (1797), desarrolla el tema de costumbres, en romances, a pesar de ser extranjero. Su libro es un ataque monocorde a la ciudad de Lima, sus costumbres y especialmente sus mujeres, pero no deja de ser una interesante propuesta, en cierto modo cronística, de la época.

La intención didáctica, exacerbada por la transición histórica que vivía el Perú, fue en adelante un rasgo casi imprescindible en la prosa periodística y en los géneros literarios que la formularon. Más adelante, luego de la Guerra del Pacífico, se reforzó con la voluntad de reconstruir el país. Se trata de un objetivo moral que se vinculó a los fines del arte literario o a sus cultores. Ello hizo posible que la necesidad de desarrollar la conciencia nacional continuara siendo una tendencia entrado ya el siglo XX y que la encontremos en géneros como la novela o el ensayo, además de los cuadros costumbristas o las crónicas literarias.

> Si nos hemos detenido en las consideraciones de Felipe Pardo y Aliaga sobre el tema de las costumbres, es porque este autor justifica su trabajo literario en una tradición universal y así como demuestra su formación clásica, también se comporta como un autor que elige dicha tradición sin dejar de sentirse peruano. Nadie cuestionará en adelante el desarrollo de la literatura de costumbres, más aún por su localismo, a pesar de que Pardo deja en claro sus antecedentes clásicos y cosmopolitas; el ingreso de la literatura de costumbres a la prosa periodística dará como resultado una extensa producción que se manifestará en crónicas, tradiciones, cuadros y llegará a la novela y al relato. Pero para la crónica modernista constituirá una rémora que demorará el desarrollo de un lenguaje moderno, desligado de los arquetipos y la intención didáctica, pese a que la crónica también incorpora costumbres modernas. Frente a la tradición costumbrista decimonónica, la crónica modernista buscó la expresión personal del escritor, se alejó de los estereotipos, pero la convivencia continuó en el espacio

del periódico, más aún, tuvo que disputar el prestigio que llegó a adquirir la Tradición.

El primer "artículo" de *El espejo de mi tierra*, llamado así por el autor, toma el tema del paseo de los limeños, es decir, su forma de divertirse a extramuros de Lima, en Amancaes. El artículo, relato, fábula de costumbres, deja espacio para vincular sus fuentes y lecturas al tema, las Églogas de Garcilaso, Voltaire, Safo, Moliere, Séneca, Larra, Lord Byron, Montesquieu etc. Como si el relato de costumbres por tratar escenas populares, comunes y pedestres del pueblo de Lima, como fiestas, comilonas o chismes, necesitara un equilibrio erudito para justificar la reflexión y la voz de autoridad que asume el autor. Esa voz de autoridad se asienta en escritores europeos contemporáneos y clásicos de la Antigüedad. Pardo vincula su propia escritura con un discurso literario de variada procedencia y de gran diversidad de estilos y al hacerlo inscribe el tema de costumbres locales en una tradición universal correspondiente a su vez a los tipos que emplea, la mujer habladora, el marido irresoluto, la muchacha bella y angelical, el cura apostador.

### 2.6.4 La mujer: el factor incómodo.

Crónicas de escritores nacionales y extranjeros toman a la mujer de la época colonial como el centro de una vida de apariencias. Ligera de cascos, pero astuta, de vestidos atrevidos y enjoyada; su atuendo da que hablar y no faltó quien le echara parte de la culpa luego de los terremotos. La mujer limeña va a ser objeto de admiración e inquietud, así como también objeto de regulaciones sobre su vestir debido a su atrevimiento. Este tratamiento cambia en los periódicos de la Independencia porque no solo se le vincula con la patria sino con la madre que debe educar a sus hijos libres. Pero nuestro interés se va a centrar en el gran cambio que se produce en el siglo XIX, cuando las mujeres intelectuales introdujeron en la prosa periodística no solo una visión crítica de la realidad, sino que hicieron de su propia práctica un antes y un después con respecto al papel que cumplían en la sociedad. Lo curioso es que esta nueva forma de participar de la vida pública del país fue más incómoda e inquietante que la que habían tenido durante la Colonia.

Desde la década de 1850 hasta pasada la Guerra del Pacífico, la actividad editorial, periodística y cultural en Lima llegó a concentrar numerosos esfuerzos de círculos literarios, escritores, editores que conformaron un importante campo cultural. La Sociedad de Amigos de las Letras, las veladas literarias en casa de Juana Manuela Gorriti (entre 1876 y 1877), el Círculo Literario y las Veladas Literarias en la casa de Clorinda Matto (1887-1891), fueron particularmente importantes por su regularidad y variedad. La nueva generación de escritoras, entre las que destacan Mercedes Cabello, Teresa Gonzáles de Fanning, Clorinda Matto de Turner, Carolina Freire, tuvieron una obra periodística sólida. Fue precisamente esta generación de mujeres la que habría de sacar a la luz el gran tema de la educación de la mujer, y con ello generar una dinámica de crítica institucional que ingresó a la prosa periodística. Pero no era la primera vez que se hablaba de la educación y la mujer, como anota Evelyn Sotomayor (2017), el tema estaba en el tintero desde el siglo XVIII y continuó en la prensa durante el siglo XIX con la figura de "el ángel de la casa" (p. 31). Surgió entonces una nueva reivindicación, la profesionalización de la labor de escritoras, "la mujer escritora".

Las veladas literarias fueron objeto a su vez de crónicas publicadas luego en *El Perú Ilustrado* o en *El Nacional* señalando de este modo la repercusión inmediata que tenían en la prensa dichas reuniones, las cuales no se dedicaban tan solo a la lectura de obras escritas por los miembros del círculo, sino que además se exponía obras plásticas, litografías, obras musicales al piano y cantadas.

Lastenia Larriva, fue una escritora de sólida cultura letrada y musical. En una de sus notas autobiográficas refiere haber asistido con su padre a una función de teatro en el Teatro Municipal de Lima, cuando era niña; de pronto reconoció el argumento de la obra y lo reveló en voz alta ante la sorpresa de los asistentes que estaban a su lado. La había leído en una colección empastada de diarios españoles que su padre tenía en su biblioteca. La reprimenda del padre, cómplice hasta entonces de su afición literaria, fue echar llave a los estantes de la colección. En esta escena de lectura podemos ver los límites del alcance del saber femenino y a su vez la situación de aquellas privilegiadas que pudieron realizar una carrera literaria y periodística. La lectura fue una transgresión que propiciaba faltas al decoro y al recato que debía guardar la mujer en público. Una historia similar vincula esta con otra escritora, Mercedes Eléspuro Laso, sobrina del pintor Francisco Laso. Al igual que Lastenia Larriva, cuando era jovencita se atrevía a dar su opinión en

público con mucha libertad, esto generó años después la crónica autobiográfica "La cuchara":

> Cuando mi tío Francisco, después de algunos años, regresó de Europa, estaba yo muy niña, y tenía todos los defectos de una muchacha engreída, y, sobre todo, aquel que tanto más adjudican a las limeñas, el de ser muy habladora. Me gustaba dar mi parecer en todas las conversaciones; y esto, le llamó tanto la atención a mi tío que trató de corregirme (Zanutelli, 2018, p. 69).

Francisco Laso la conminó a hablar solo cuando se le pregunte, que ese debía ser el proceder de una niña. Fue entonces que le ofreció pintarle un retrato a cambio de su laconismo, cada vez que ella reincidía le enseñaba una cucharita (para indicar que estaba metiendo su cuchara donde no debía). La autora consideró justa la reprimenda porque le enseñó a medir sus palabras cosa de la que, según afirma, no pueden dar fe los políticos.

Fuera de la aceptación de la autora de dicha restricción, la escena concentra el poder de la palabra. inaccesible a las mujeres, incluso en espacios privados, peor aún si eran niñas. La palabra escrita, pública y formulada para ofrecer la crítica y el análisis, era doblemente peligrosa, en especial cuando cuestiona la alianza de instituciones patriarcales para ejercer la educación de la mujer: el Estado y la Iglesia.

Las mujeres de la generación del 1870 no solo rompieron esquemas con su frenética actividad cultural, algunas de ellas concentradas en especial en la actividad periodística buscaron vincularse entre sí y a redes con la intelectualidad local e hispanoamericana. Todo ello en un contexto de modernización que contradictoriamente buscaba perpetuar la exclusión de la mujer (Cárdenas, 2017).

Cárdenas hace notar también la procedencia provinciana de las autoras más destacadas, su encuentro en Lima amplió la visibilidad del movimiento y también la reacción contra él. La prosa periodística se enriqueció con la reflexión crítica encarnada en estas mujeres que, luego de la Guerra del Pacífico, reanudaron, algunas viudas, su labor periodística y literaria.

Los círculos literarios fueron espacios mixtos de escritores y periodistas, músicos y artistas en general, que constituyeron un campo en el que las mujeres representaban la asunción de un nuevo poder mediante la apropiación de la palabra. Su propia educación, si bien privilegiada, fue reformulada por ellas en sus crónicas, la palabra autoritaria y las normas de que fueron objeto se reordenan en un discurso donde ahora las mujeres debían poner las normas. Como fundadoras, colaboradoras o directoras de periódicos y revistas

integrarían los nuevos círculos intelectuales, realizaron un programa que fusionó la labor periodística con la de la escritora (escritor), necesaria para la formación ciudadana de nuevo cuño que habría de surgir en adelante en épocas post bélicas. La crónica de la época, en vías de modernización, está muy vinculada al ensayo. Las mujeres necesitaban argumentar la exigencia de los cambios, el ensayo latinoamericano ofrecía la posibilidad de una acción política en tanto que se había fraguado en las luchas por la Independencia; la crónica recupera esa racionalidad y se asocia con ese carácter crítico.

La crónica modernista peruana amplía su corpus con las crónicas escritas por mujeres. La mujer como factor incómodo en la sociedad, presente en novelas como *Cartas de una turista* (1905) de Enrique Carrillo, donde se le adjudica un papel vital en las transformaciones que habrían de ejercerse sobre la mentalidad de los hijos, pero también se le atribuye la responsabilidad, si ellas no se transforman nada va a cambiar. No obstante, predomina la visión de la limeña galante, compradora empedernida, de comentario chispeante, derramando "lisura".

### 2.6.5 El mundo en guerra

Esta línea vincula la obra cronística de nuestros cuatro autores: Carrillo, García Calderón, Valdelomar y Vallejo, es una línea estética que la desarrollan a partir del patetismo de los héroes de guerra, en especial de la Gran Guerra. Vallejo, luego de un primer momento de identificación con los héroes franceses de la Gran Guerra y con el ejército popular de la República española, cuestionará la violencia de las confrontaciones en el mundo occidental como expresión de las pugnas de poder dentro del capitalismo.

Mariano Siskind (2015) ha trabajado el concepto de "pulsión escópica" para explicar la mirada que el cronista realiza sobre la guerra a partir de su experiencia como testigo, pero recortándola dentro de la perspectiva modernista del que se encuentra en un boulevar. La espectacularidad de la guerra con la que los cronistas modernistas crearon una distancia estética con los hechos bélicos propició a su vez el acercamiento a la causa francesa convertida en la causa de la humanidad. Pero para 1910, cuando Valdelomar escribe sus crónicas de *Con la argelina al viento*, el modelo galante del soldado de artillería, que viste según la moda francesa de la Legión de Honor, representa al cronista artista, que aprovecha sus descansos para escribir y que asiste emocionado al homenaje a la bandera, a la llegada de ilustres voluntarios o a los ejercicios militares. La pulcritud del

lenguaje del instructor, la organización de la escuela militar, la charla bohemia de los voluntarios de apellidos importantes, nos hacen pensar en las guerras napoleónicas del siglo XIX como modelo y no en las guerras de destrucción masiva del siglo XX. En las crónicas de guerra de Valdelomar, no existe la guerra, es solo un simulacro, una preparación que no termina en ejecución, pero basta para renovar la fe en un ejército renovado y eficiente que hará posible la paz civil que disfrute el poeta moderno (Espinoza E. 2012, p. 73).

Los reportes sobre la Gran Guerra dinamizaron las redacciones e impulsaron el aprovechamiento de la tecnología de las comunicaciones en el periódico. La avidez de noticias, diversificó los productos noticiosos, crónicas, testimonios, cartas, diarios, fotos del frente de batalla, y del lado de la producción de la noticia, se profesionalizó a los cronistas de guerra. La identidad universal francesa se asume en todo el mundo occidental a partir de la solidaridad con los valores e ideales amenazados por los tanques alemanes. Esa identidad reclamada por Rubén Darío y por los artistas del siglo XIX e inicios de XX, como la identidad del hombre moderno, se ha revestido de matices civilizatorios, ha ampliado su espectro, Paris ya no solo es la capital del arte, ahora es la capital de la civilización (Espinoza E., 2012). Intelectuales, periodistas, escritores son los primeros en asumir dicha identidad y construir el relato del mundo amenazado por las aspiraciones de un poder autoritario. No hubo cronistas peruanos en el campo de batalla, pero Ventura García Calderón escribe *Bajo el clamor de las sirenas* entre 1914 y 1918, mientras se traslada de un país a otro evadiendo el peligro. Su estrategia estético ideológica es sostener que la frivolidad parisien seguirá existiendo después de la guerra, porque ha transmutado en valentía y arrojo, aunque la enfermedad de la cucufatería acuse a Francia de estar pagando sus pecados.

La crónica vallejiana se ve sometida a una situación aún más tensa y compleja, cuando representa la caída de los íconos franceses de la Gran Guerra, como Poincaré o Clemenceau, convertidos en líderes de opinión durante los años veinte, cayendo en contradicciones frente al desarme. Más aún cuando, luego de su estancia en Madrid en 1937, se convence de que los intelectuales no pueden influir en el cambio de los acontecimientos. La estética patética que influye en su obra cronística, bajo el mecanismo de la heroificación, lo lleva a construir un ideal y un pueblo que guiará a la humanidad en su camino hacia el bien, ese pueblo es el ruso soviético.

### 2.6.6 El artista y la crisis del lenguaje

Este tópico se compone de dos elementos que nos parecen inseparables en la crónica moderna, el artista, por un lado, con su propia problemática de entronizar su acción artística en el mundo moderno y la crisis del lenguaje, que es una crisis de credibilidad y de confianza en el instrumento del escritor. Hemos observado que ambos se integran en una misma conciencia, la del artista moderno que confronta la ambivalencia y contradicción del lenguaje o más bien el discurso, observado como tal en diversos escenarios, uno de ellos precisamente el periódico.

En efecto si para Valdelomar el artista en "Con la argelina al viento", se descubre poeta bajo una nueva sensibilidad, patriótica, eficiente y galante, pero solo en el ámbito institucional del orden jerárquico militar casi como un ser secreto que actúa en la sombra; en su serie de crónicas "Fuegos Fatuos" ha logrado dominar ese lenguaje pese a la resistencia del medio y ha impregnado de arte el lenguaje periodístico. No obstante, ya en 1912, dice del cable: "Esta acerada línea submarina, forrada en impermeable, gruesa como un índice y que nos comunica con los países civilizados, miente más que un periódico oposicionista, pero es necesaria, útil e imprescindible" (p.193) En "El hundimiento del Titánic" observamos cómo la noticia va cambiando su verdad en razón no solo de las horas transcurridas después del desastre, sino de los intentos de la empresa por lograr cobrar el seguro. Es decir, la línea de comunicación con el mundo moderno está teñida de desconfianza, el lenguaje no representa la verdad y no obstante el poder de la prensa crece a cada segundo. El artista se sitúa frente a la realidad inmanejable de la noticia con las herramientas de la transmutación, la ironía o el sarcasmo. En la crónica, la realidad noticiosa necesita un afeite, un arreglo, es incompleta, sosa o aburrida y, por si fuera poco, tal vez sea increíble.

Para Vallejo el artista se confronta permanentemente con el discurso contradictorio y público de los líderes, ante lo cual toda acción del intelectual es estéril. A su llegada a Europa, la información contenida en los periódicos y los discursos sobre el desarme, por citar dos situaciones concretas del discurso, despiertan en él admiración y adhesión. Pero esto irá cambiando en cuanto observe las contradicciones en las decisiones políticas y la hipocresía de la crítica artística sobre las nuevas tendencias. Ambos artistas han tenido que luchar por imponer la verdad del arte a la verdad de la noticia. La primera es una permanente confrontación de su palabra con la palabra ajena, su discurso, intrínsecamente

convincente puesto que no hay autoridad que lo respalde, se ve representado a través de voces y personas que en estructuras dialógicas tejen la trama de la verdad o las verdades que el artista configura hasta encontrar la suya, personal y sensible.

### 2.6.7 El indígena, otro factor incómodo.

En la primera Velada Literaria que presidió Clorinda Matto, luego de la larga interrupción por la Guerra del Pacífico, la autora realiza una ekphrasis, sobre el cuadro *La vuelta del recluta* de Paulino Tirado. Se trata de un género clásico de la antigüedad, que consiste en "la observación, visión y traducción" (Barriga, 2014, p. 15) de una obra de arte pero que resulta a su vez en un acto creativo. Es probable que el cuadro no ofrezca una gran calidad técnica, pero la autora extrae el hondo significado simbólico que posee al representar a un joven recluta, serrano, que vuelve a su hogar después de la Guerra y encuentra su casa destruida y una tumba cerca de los escombros. La doble exclusión del indígena, librado a su suerte luego de haber sido obligado por la terrible institución de la leva (reclutamiento forzoso), y después de haber servido al país, fue un hecho que agudizó la crisis posbélica. Clorinda Matto crea un relato en el que atribuye al personaje un apellido común de los Andes del Perú, Huamán, y una historia de pobreza y desesperanza. El texto se publicó en *El Perú Ilustrado* el 3 de diciembre de 1887 y posteriormente en el libro *Leyendas y recortes* (1893) (Sotomayor, 2017). No se trata estrictamente de una crónica pero al entrar al gran torrente de la prosa periodística se inscribe con el tema en un espacio híbrido, donde los contactos entre géneros son frecuentes.

Más íntima resulta la nostalgia del paisaje, la música y los sentimientos del hombre andino en la crónica "Elegía" de García Calderón, que analizaremos más adelante. En esta crónica la identidad cultural del hablante se confronta con la identidad parisina de la amada. A diferencia de las crudas imágenes del joven recluta, García Calderón busca inscribir su relato del hombre y la cultura andinos en un código personal que lo distingue y lo aleja del mundo moderno. La presencia de la imagen del indígena en la crónica o en la prosa periodística mantuvo en cierta forma esta bipolaridad, la imagen nostálgica y la denuncia.

Definitivamente la crónica política, en primer lugar la de González Prada se refiere al indígena con un tono de denuncia y reclamo, pero no deja atrás el trabajo formal; veamos como ejemplo una crónica publicada en el periódico *El Indio* de Lima entre los

años 1905-1906, de acuerdo a la nota de Alfredo González Prada, que aborda la casi legendaria historia del subprefecto de Chucuito, Puno, Teodomiro Gutiérrez Cuevas, el que se hizo llamar tiempo después, Rumi Maqui (Mano de Piedra), autoridad combatida por los gamonales y sus protectores en el Parlamento y protegida por los indios.

> La provincia de Chucuito nos presenta un caso muy raro en nuestra vida pública: algunos millares de indios clamando porque no se remueva de sus funciones a un subprefecto.
> Vivimos acostumbrados a que los pueblos se duelan de sus malas autoridades y eleven inútiles reclamaciones al gobierno; estamos cansados de leer "actas populares" fraguadas por los *procónsules*, sus amigos y sus cómplices; más, volvemos a decirlo, nos parece cosa muy rara el clamor sincero y espontáneo de treinta o cuarenta mil indígenas (1941, p.127).

La crónica incluida en el libro *Prosa Menuda*, se titula "Autoridad Humana" y se encontró entre los cuadernos y anotaciones del autor que sirvieron para completar la información recogida en el libro. El tema indígena, sostenido con vehemencia en la oratoria y el ensayo de González Prada, adquiere en la crónica simultaneidad con respecto a los hechos y contundencia por su brevedad.

> Los hombres públicos deben recordar que toda la vida de las naciones no se condensa en las luchas para elegir diputados, senadores y presidentes: no todos poseen derecho de votar, pero ninguno carece de vientre para comer. Hay una gran masa que no disfruta de leyes ni garantías, aunque paga contribuciones y presta servicio militar: da mucho, y recibe nada o muy poco. Constituirse en el defensor y acaso en el padre de esa gran masa indefensa y explotada, he aquí la aspiración más noble de un mandatario. Más que elevarse como jefe de ricos y opresores vale gobernar para los desheredados y oprimidos. (p. 129)

Ya en 1886 en su conferencia en El Ateneo, González Prada se había pronunciado contra los escritores que perdían el tiempo como gacetilleros, pero su crónica política tiene la fuerza que le imprime la vehemencia de sus convicciones, aunque el editor advierte de posibles excesos del lenguaje, dirigido a un público no necesariamente ilustrado. Esta también fue una vertiente de la crónica modernista peruana, la que se ejerció desde un ángulo social, con la intención de proclamar hechos necesarios de conocerse o con el objetivo de servir, desde el periódico, a la comunidad. Se trata de un tipo de crónica de estética didáctica, hecha por escritores políticos, que frecuentemente se pasa por alto en el corpus modernista, pero que debe reivindicarse por la confluencia con las exigencias sociales que también incluyó el modernismo desde las crónicas de Martí.

Abraham Valdelomar, en 1916 también da cabida en sus crónicas al tema indígena, tanto desde la perspectiva del arte como desde el ángulo social, solo que en el caso de la

crónica "Jorge Brummel, subprefecto de Coracora", se acude a una ironía por contraste con lo que sería un árbitro de la moda, como lo fue George Brummel (1778-1840) en Inglaterra, y el subprefecto de Coracora. Asimismo, interesado siempre en el tema de las costumbres recoge la noticia del citado subprefecto que se muestra contrario a mantener una de las manifestaciones más antiguas del pueblo indígena: la danza.

> La ideología del subprefecto de Coracora es el reflejo de la sicología de buena parte de nuestros conciudadanos. Todo lo que nos es característico, todo lo que habla de las costumbres históricas, de la pasada grandeza, del viejo esplendor de la raza, es repudiado. Ya la ola del europeo invadió nuestra literatura. Que no perdure nada de aquello donde reside el alma de un pueblo y el espíritu de su nacionalidad (2001 p. 444 T. II).

A diferencia de la brevedad y concreción de la crónica del mismo tema de González Prada, las decisiones de un subprefecto andino, la de Valdelomar se explaya en un contexto histórico, social, cultural y en imágenes irónicas sobre la autoridad, pero también sobre el papel de las apariencias modernas que la autoridad desea para la población y que son imposibles de realizar. En esa imposibilidad resulta en cierto modo contraproducente que Valdelomar insista en la ironía, puesto que supone que el subprefecto quiere vestir a los indios de frac. Resulta impactante la idea cuando los indios visten ojotas (humildes sandalias de la zona), son analfabetos, semi siervos, famélicos y haraposos, como él mismo los describe. La asociación de la vida del indígena con la tragedia se vincula al clima de la sierra, en contraste con la alegría de la costa, a los azotes, la tiranía, el despotismo, la ignorancia, el hambre. La crónica valora la vitalidad de las costumbres, gracias a la cual el maestro Alomías Robles pudo reconstruir la música incaica.

> Ya estuviéramos bajo la autoridad de un Pachacútec y el subprefecto de Coracora suprimiera la danza incaica. El Inca le habría destinado a coger alas de murciélago o a buscar gusanos en los maizales, y sus compatriotas, al verle pasar, le gritarían, a pleno pulmón, un expresivo ¡Supaypa guagua…![27] (p. 446).

Para Valdelomar el valor histórico de las costumbres es un factor que justifica su vigencia y valoración, es importante la continuidad cultural que aparece al mencionar la figura del músico Alomías Robles y su trabajo de investigación y rescate. Las iniciativas ciudadanas por los años en que escribió Valdelomar se materializaron en la Asociación Pro Indígena fundada por Pedro Zulen, Dora Mayer y Joaquín Capello en 1909.

[27] Hijo del diablo/hechura del diablo. (Traducción nuestra).

### 2.6.8 La ciudad moderna, la ciudad problema.

La centralidad del tema de la ciudad se constata a lo largo de la historia del género. Como bien sabemos la modernización de la ciudad motivó temores, desarraigos y expectativas. La crónica peruana manifiesta el centralismo de una ciudad como Lima que concentraba la propiedad de su suelo en muy pocas manos, (entre las que se contaban la Iglesia y las Universidad Mayor de San Marcos), que miraba al mar, daba la espalda a los Andes y era el centro del poder. La novela recién desde mediados del siglo XIX disputó a la crónica personajes, costumbres y tópicos, al igual que lo hicieron el teatro costumbrista y las Tradiciones de Ricardo Palma. A medida que los cambios urbanísticos, las nuevas costumbres, la ampliación del espacio urbano hacia los balnearios y las nuevas vías y servicios dieron un aire moderno a la ciudad, la crónica se instaló con mayor comodidad. Pero a pesar de que se ha insistido en que la crónica modernista solo desarrolló la línea frívola parisina, lo cierto es que el reclamo de más modernidad, la crítica a las nuevas costumbres importadas, la necesidad de crear un público para el arte y las graves contradicciones políticas de una incipiente democracia, repercutieron en la crónica hasta el punto que la figura más utilizada fue la ironía. Uno de los más irónicos fue Valdelomar, que sufrió en carne propia la persistencia del discurso colonial en pleno siglo XX o la gran influencia de los sectores más conservadores en el arte como en la política. Todo su esfuerzo por crear un público se dirigió en primer lugar a la ciudad y luego a pueblos de las provincias del país. Desde el centro del centralismo, pero con una sensibilidad provinciana, Valdelomar escribe en su crónica "Centralismo exagerado" de 1916:

> Siempre se ha juzgado en Lima a las provincias en un estado tal de sujeción y abatimiento que todo es fácil cuando se trata de privarlas, en beneficio del elemento gubernativo, de la sombra de la autonomía de que disfrutan.
> Y por eso no faltan, especialmente en el sur, exaltados propagandistas que tocan extremos de la naturaleza del federalismo, para lo cual, por supuesto, no estamos preparados y que abriría el camino a la disolución nacional (p.55 T. III).

La crónica hace referencia a la última legislatura del Parlamento donde no se había sancionado el proyecto de ley sobre reorganización institucional y económica de las

juntas departamentales. En palabras del cronista, el gobierno central reducía la actuación de las juntas departamentales en la esfera legal y política y otorgaba al presidente poder para designar, prescindiendo del parlamento, a ministros, a los miembros de la magistratura o a distribuir los fondos públicos con arreglo a un presupuesto "empírico", etc. "El centralismo en que, desde 1821, vivimos en el Perú, resulta uno de los centralismos férreos que existen en el mundo" (p. 56 T. III). Lo que le lleva a decir que algunas de las colonias de países europeos son más libres y más prósperas, más dueñas de su propia suerte que los departamentos del Perú, por lo que aboga por una descentralización fiscal.

Lima concentraba el poder y los esfuerzos por su modernización eran mayores que en todo el país, pero un recorrido por la ciudad podría alejarnos de esa idea, en su crónica "Las nuevas calles", del 2 de setiembre de 1915, señala que casi todos los municipios que ha tenido Lima han abierto calles en diversos barrios, pero "dejando nuevos muladares que aumentarán los muchos que ya existen esparcidos en las partes centrales y no centrales de la ciudad" (p. 26 T.III). De manera que para 1916 Lima se encontraba en una crisis de crecimiento ante la cual los municipios no tenían una solución. A ello podríamos agregar la situación de los vagos que en su crónica "Qué hacemos con los vagos" de 1915, señala que empeora por el aumento visible de estos en las calles cuando en otros lugares como Francia o Alemania existen leyes que regulan su presencia en las calles. Este panorama se completa con la precariedad de la policía municipal hasta el punto de que "Todo lo que entre nosotros representa un sitio de distracción, un objeto artístico, un centro de acción municipal, se encuentra en el más completo abandono" (p. 47 T III). Jardines descuidados, monumentos sucios, bancas deterioradas en las alamedas, etc.

La crónica buscó también operar sobre la realidad, exponer el reclamo ciudadano ante las autoridades, exigir cambios profundos con una mirada moderna y atendiendo precisamente uno de los grandes problemas del país que aún subsiste, el centralismo. La ciudad moderna y sus rincones elegantes y disipados existe en la crónica modernista peruana, suntuosidad, fantasía y lugares de ensoñación, pero los problemas de su crecimiento y planificación los enfrentó con propuestas concretas y como vemos, con una proyección hacia el futuro. Si en cierta forma este tipo de crónicas son "más periodísticas" no parece ser un problema para el autor, la línea entre lo literario y lo periodístico no

ofrecía siempre dificultades sino ventajas, ampliaba su radio de acción, no clausuraba los otros temas y ofrecía la oportunidad para pronunciamientos directos

# CAPÍTULO III

## La crónica literaria de Enrique Carrillo y de Ventura García Calderón

Enrique Carrillo y Ventura García Calderón fueron fundamental y principalmente cronistas, aunque el primero publicó un poemario *Ápice* (1930) y el segundo cobró notoriedad también por sus cuentos de *La venganza del cóndor* (1924), entre otras obras, fueron sus crónicas las que dieron cuenta de su actividad como escritores. Practicaron el género desde muy temprano en sus respectivas carreras, publicaron, ambos, antologías selectas de sus crónicas; se mantuvieron vinculados a las redacciones periodísticas durante toda su carrera. La importancia que reviste esta trayectoria es que defendieron su condición de escritores desde el ejercicio periodístico, dedicaron a la crónica sus mayores esfuerzos y persistieron a pesar de que la consagración artística del género estaba todavía en ciernes.

### 3.1 Enrique Carrillo "Cabotín": "Viendo pasar las cosas" en la ciudad moderna.

Viajes e idiomas estuvieron vinculados a la práctica modernista, su vinculación frecuente con el mundo diplomático o el político y su labor periodística los hicieron testigos privilegiados de su época. El viaje es de reconocimiento, exploración y traducción; muchas veces iniciaba un exilio prolongado o permanente. La superación de la primera etapa de exilio para descargarse del peso del país inestable y empobrecido que se traía a cuestas, continuaba con otra, conectarse a las instituciones vinculadas a la escritura, las de allá y las de acá. Los periódicos hispanoamericanos pusieron de moda la crónica venida de los centros cosmopolitas, norteamericanos y europeos.

La literatura de viajes y la crónica, tienen en común el desarrollo de la capacidad de observación y la recuperación en el presente de un pasado que revive y coexiste con la actualidad. A menudo, como hemos dicho, los cronistas escriben desde la metrópolis a un público afincado en las ciudades latinoamericanas en vías de modernización. A menudo, como afirma Aníbal Gonzáles, el viaje referido es también un viaje interior de revisión y conversión internas. Carrillo desarrolla este tópico en su novela *Cartas de una turista* (1905). La protagonista escribe a su amiga Annie, pero en sentido inverso al de la crónica clásica, es decir no escribe desde la metrópoli a la ciudad-aldea, sino desde la ciudad-aldea a la metrópoli. Esa inversión del sentido de la dirección no afecta el asombro ante el descubrimiento de un mundo diferente, pero la novedad en este caso no se encuentra en los avances tecnológicos o en las nuevas costumbres de la sociedad mercantil, la novedad reside en el área de los sentimientos. La protagonista, Gladys, es una turista inglesa en Trapisonda (clave de Chorrillos, el balneario de moda de las élites limeñas desde fines del siglo XIX) que describe su aventura en los "trópicos" a su amiga Annie que vive en Londres. El riesgo que corre, la aventura que enfrenta, es la del amor por un trapisondino, la duda la hace pensar en dejar a su previsible y racional enamorado inglés, su estilo de vida en Londres y asumir con ello una posición rebelde hacia su familia; pero la novela termina con la reconvención de Gladys hacia la cordura, la apuesta por la libertad de pensamiento, aunque no necesariamente de acción y el retorno a Inglaterra. Antes de ello deja un encargo a su amiga peruana: defender su independencia de criterio y hacer oídos sordos a las habladurías.

Carrillo tiene su centro de operaciones en Lima, desde donde escribe sus crónicas para un público local y sobre asuntos locales. Hay que decir que en los periódicos y revistas donde publicó su columna no faltaba la crónica clásica, proveniente de los centros cosmopolitas, a cargo de colaboradores extranjeros o peruanos (Gómez Carrillo, Ventura García Calderón). Carrillo restringió su campo visual al medio local, con lo que se sumó a otros cronistas locales que se dieron al trabajo de construir la ciudad moderna en el discurso.

"Viendo pasar las cosas", título de su columna de crónicas, describe bien el oficio de cronista: "viendo", en el gerundio que relaciona la acción con una simultaneidad, es decir, al tiempo que ve, las cosas pasan. Mientras que el mundo cambia, se escribe; las cosas pasan y el autor las está escribiendo en el mismo momento en que suceden, la ciudad se mueve, el escritor ve y mira o está viendo lo que pasa inadvertido por cotidiano: el ir

y venir de una limeña en un día común, los monumentos en las plazas de Lima, que hacen homenaje sobre todo a extranjeros; la suerte echada para las viejas de la ciudad que pasan sus días mirando por la ventana (como una especie de alter ego del cronista) y el tranvía cuya presencia amenaza a esas mismas viejas y, escribe también, sobre esa mirada del artista que se esconde detrás de una columna periodística.

La columna tan versátil a la que él mismo llamó columna de crónicas y en la que se definió como un cronista, contiene una gran cantidad de materiales, hasta el punto que cuando decidió publicarlas como libro hizo una estricta selección. Lo que dejó fuera del libro consagratorio fueron notas muy circunstanciales, comentarios sociales, desde matrimonios, citas diplomáticas hasta las notas de todos los años sobre Semana Santa. Lo que dejó dentro fueron sus relatos sobre personajes citadinos de la época: el muchacho irresoluto que no se atreve a enamorar a una muchacha defendida como fortaleza por su chaperona o la historia de un profesor de escuela. Incluyó también crónicas sobre el día de una limeña (inspirado en una crónica europea sobre el día de una romana, de tal forma que la limeña también podía encajar en los comportamientos urbanos en relación al poder y su posición, todo un símbolo estético de la modernidad, pero con fuertes raíces en la antigüedad grecolatina), notas y comentarios sobre los escritores de entonces o sobre la escasez de responsabilidad de las instituciones culturales ante la necesidad de apoyo de los escritores. Publicó su columna en el elegante magazine *Actualidades,* luego en un periódico *La Patria,* y finalmente en *Mundial.*

La publicación en libro de sus crónicas obliga al escritor a hacer una selección esta vez regida por una voluntad artística personal y no por las exigencias de la redacción o del periódico. Para el libro elige las que demuestran un despliegue de creatividad y un lenguaje que desarrolla formas estéticas propias del género; pero, en especial elige las que podrían "perdurar". De manera que, en cierto modo, el libro no acepta todo el material cronístico y atenta contra ese gerundio del título "viendo", ahora, en este instante. La crónica recoge el instante, el libro se proyecta en el tiempo.

La edición de las *Obras reunidas* de la Universidad Católica (2007), extrae del corpus cronístico concernido en su columna *Viendo pasar las cosas*, algunos cuentos y relatos como si originalmente hubiesen aparecido separados, y bajo el subtítulo de "Cuentos". Hay que decir que la gran variedad de contenidos y estrategias discursivas es parte del "espacio" de la columna o del género cronístico. La edición del libro "Viendo pasar las cosas", vigilada por su autor, de 1957, incluye precisamente relatos o cuentos.

El espacio de la crónica es multiforme, la consagración libresca subvierte en parte su aparición fugaz en el periódico.

### 3.1.1 La poética del cronista

Cuando Carrillo recuerda la época de la columna Viendo pasar las cosas (1905-1908) en *Actualidades,* (en la crónica que escribe al retomar la columna varios años después en *La Patria* de 1914) atesora la salita de redacción "clara y alegre" y cómo a Luis Fernán Cisneros y a él se les ocurrió el título, al tiempo que Fausto Gastañeta y Málaga Grenet integraban también el equipo creativo. Hasta cierto punto este concepto del trabajo cronístico es colectivo, emerge de un equipo que se complementaba bien, aunque la responsabilidad de la escritura estaba en el cronista. Se enorgullece del éxito del magazine que estaba integrada "por lo más granado de nuestra bohemia artística y literaria" (2007, p. 516) y a su vez "había un despertar intelectual, una riqueza de producción de la cual no quedan ya ni vestigios" (p. 516). Explica luego que vio pasar por la redacción a diversos artistas de la talla de Teófilo Castillo, Luis Astete, Federico Larrañaga y a los hermanos García Calderón, entre otros. Era el tiempo de mayor estabilidad de la primera década del siglo XX, pero también de la casi exclusividad de las publicaciones periódicas.

> Las primeras dos décadas del siglo XX inauguraron en Lima la centuria de la información. Las nuevas audiencias comenzaron a perfilarse y nuevos medios de comunicación, desde la telefonía y la electrónica, hasta la radio y el cine, amenazaron el reinado de los periódicos que, a su vez, se embarcaron en la aventura de las tiradas masivas (Mendoza, 2013, p. 89).

A propósito de la edición de su libro "Viendo pasar las cosas…" en 1915, que reúne una selección de sus crónicas publicadas en *Actualidades* entre 1903 y 1908, Enrique Carrillo indica que suprimió en esta colección los "artículos" de tendencia puramente informativa que hubieran perdido interés con el transcurrir de los años y explica, en tercera persona, cómo fue la época de *Actualidades* para el cronista:

> En forma ligera, al correr de la pluma, espigando en todos los campos, relatando sus impresiones de la realidad en el tono de un amigable y sosegado palique, vivió él, durante un largo periodo, en íntimo y grato comercio intelectual con sus lectoras y lectores (2007, p. 324).

La escritura cronística parece, en esta versión, un sano intercambio de experiencias y un ejercicio feliz de escritura en nada parecido a la tortuosa idea del oficio de poeta o la accidentada actividad del escritor político. Sobresale el énfasis de las lectoras seguro asociado al número importante de suscriptoras, un fenómeno interesante de lectoría que tenía directa influencia en el cronista, sus temas, consejos e imágenes. Para el cronista, sin embargo, la noticia es lo más perecedero; y de esta forma llega a publicar el conjunto que tiene una gran heterogeneidad, por lo cual recurre a una frase del autor de *Essais:* "Como lema de este tomo, en el cual se tocan tantos y tan diferentes asuntos, podría estamparse la frase de Montaigne: "Cualquiera que sea la diversidad de las hierbas, todo se envuelve bajo el nombre de ensalada" (p. 324). Pero la lectura de las crónicas también estaba asociada al placer y a un lector que espera el disfrute.

> Mañana, ricamente abrigado en su aposento, regalándose en la suave blandura que le brindan esas dos amigas, las últimas y las mejores y más fieles que tiene el hombre: las discretas y humildes zapatillas, mañana digo, mientras alterna el sorbo de chocolate con el mordisco a las jugosas tostadas, el lector volverá las hojas de "La Patria", preguntándose "¿De qué se ocupa esta semana Cabotín? (1957, p. 71).

Desde la época del *Mercurio Peruano* se consideraba estimulante la lectura del periódico para generar ideas y tertulias literarias, pero el placer de leer el periódico se asocia con Francia y la gran variedad de publicaciones surgidas entre 1880 y 1914, aunque la fuerza y vitalidad de los periódicos francesas estaba en la polémica generalmente política. Para Carrillo entre la producción misma de la crónica y su recepción había una línea de disfrute compartida entre el cronista y el lector. La salvedad estaba en que por línea de conducta se imponía no comentar temas de actualidad política, que era precisamente el campo donde siempre había novedades en Lima, pero: "(...) nada hay más peligroso que tener una opinión. Si aspiras a vivir tranquilo, no opines nunca. (1957, p.72).

La columna soportó aún una temporada más, en *Mundial*. Es el año de 1927 y el cronista ya ha recorrido algo de mundo y se encuentra con los mismos amigos haciendo las mismas cosas, pero la ciudad ha cambiado y se ha abierto al futuro, es una Lima moderna. La crónica para Carrillo tuvo un momento de auge, la época del tiempo moroso y la Lima casi aldeana. Para él es un género del pasado, las nuevas exigencias de un cronista confrontado con la diversidad de géneros y secciones en el periódico lo retan, por momentos todavía es el cronista modernista que cita a los pensadores franceses que

ahora son los veteranos de la Gran Guerra. No obstante, en *Mundial* incursionará en la nueva tendencia ensayística de la crónica, y escribe reseñas sobre escritores y pintores peruanos de importancia, no obstante, incursiona en la crónica política cuando singulariza el magnetismo que el presidente Leguía ejerce sobre las mujeres, en lo que probablemente es el tono más bajo de su creación.

### 3.1.2 Lima: el espacio cotidiano del lucimiento de la mujer

La ciudad de la Corte de Lima, construida en el discurso de la prosa periodística para competir, con la corte de Madrid, en costos, lujos y boato; compite ahora, entrado el siglo XX, como ciudad independiente con las metrópolis modernas de los imperios europeos y norteamericano. Los ritos y costumbres de la ciudad colonial persisten, retrasando las nuevas conductas urbanas, a pesar de que la ideología expansionista del capitalismo operaba sobre las prácticas cotidianas: el comercio, la tecnología de las comunicaciones y de los viajes (recuérdese *Un viaje*, de Pardo y Aliaga, constatando el pasado dejado atrás). El Modernismo se va a situar contradictoriamente frente al avance expansionista de las nuevas prácticas, Enrique Carrillo es particularmente sensible a esta etapa de cambios, no solo experimentará la ciudad dejada atrás por el avance moderno, sino que interpretará este avance como el agotamiento de la crónica, relacionada a un concepto de tiempo moroso y dilatado; sin embargo, es el momento de la mujer.

En una crónica que evitó seleccionar para su edición en libro y que publicó en *Actualidades* el 8 de julio de 1907 (véase Anexo) comenta su accidentada asistencia al Teatro Olimpo, acompañado de su esposa. Iniciada la obra se escuchan "en la cazuela, con ruido de ola de terremoto, de aluvión, una inmensa muchedumbre crespa y maloliente que libra un encarnizado combate por instalarse" (*Actualidades*, 1907). La función se interrumpió e intervino la policía para desalojar a la turba y el cronista termina recomendado no asistir con hijas o esposas al teatro. De esta manera expone cómo el interés por el teatro había crecido entre las clases populares, muy a su pesar se hacía indecoroso para las mujeres de clase alta. Siete años después, cuando hace el balance de su columna *Viendo pasar las cosas* luego que la distinguida revista *Actualidades* hubiese quebrado, lamenta un problema de lectoría:

> Antes, estas crónicas gozaban, sin merecerla, de la predilección de las mujeres. Yo conocía su psicología y me amañaba en escoger temas adecuados a ella. Pero esas, que entonces me leían, no eran estas pollitas triscadoras que a la seis de la tarde se van taconeando a los cinemas (1957, p.53).

La metáfora del mundo animal (triscan las cabras) es útil para manifestar la incontrolable dinámica de la vida de la mujer y de paso advertir el cambio de gusto, la escasa valoración de sus finas crónicas. La crisis que experimenta es de incomprensión y rechazo hacia estos grupos sin refinamiento, la conducta de la mujer guarda coherencia con esta ciudad en la que se siente desplazado.

En la crónica "El día de una limeña" de 1907 (esta sí incluida en su libro) señala que una revista francesa ha publicado recientemente una serie de artículos sobre las damas romanas y las más ligeras de costumbres del segundo Imperio, algunos de ellos han sido traducidos del francés para la revista *Actualidades* de Lima, el director le ha pedido a Cabotin hacer lo propio con las limeñas.

> Espiémoslas a la puerta de su domicilio, desde que el alba asoma; sigámosla, como un enamorado callejero, desde que pone el pie menudo en el dintel; tratemos de no perderla de vista en ningún punto y a ninguna hora, (…) y cuando, tarde de la noche, de regreso del teatro o la tertulia, la veamos descender, ante el cerrado portón de la casa, del carruaje que ocupa, (…) volvamos a la sala de redacción, a recopilar los apuntes que la mano trazara febrilmente en los cortos momento de respiro de que se ha disfrutado durante el ajetreo diurno, para presentarlos, embellecidos con los colores de la verdad, en estas páginas informativas (2007, p. 388-389).

Expuesto el método del cronista, el tema se presenta refinado. El desplazamiento fuera de la redacción es crucial. Los hechos referidos se construyen en materiales propios de la crónica modernista, la mirada del "voyeur" es estética, la mujer paseante es un símbolo cargado de sensualidad. Se "representa a la mujer en función de retóricas eróticas que cancelan su subjetividad, que las convierte en objetos de consumo de la mirada masculina (…)" (Siskind, p. 292). La crónica detalla roses, caricias, de la ropa, la mantilla en el cuerpo de deseo que es la limeña. "Rápidamente, se ciñen a las finas piernas rosadas las largas medias de seda negra. Los pies se introducen en las zapatillas como en dos estuches de raso". (p. 392) El traje oscuro esconde el cuerpo del deseo, la mantilla acaricia el rostro, la limeña va a los rezos con un rosario y un misal. Va "al lujoso templo de los hijos de Loyola" (393).

Aparentemente la iglesia es el pretexto, "¿Moda o amor divino? Las dos cosas probablemente", señala el cronista, porque en la plaza se encuentran las amigas y

comienza la demostración pública de la "lisura" limeña. Cabotín introduce más bien una mirada discordante a la clásica hipersexsualizada imagen de la mujer modernista. Configura un tipo ingenioso de mujer desenvuelta. La identidad local de la mujer se llama "lisura".

> No es por cierto ni el charme francés, ni el *humour* británico, ni la sal andaluza. Es un modo de ser chispeante y ligero que no alcanza nunca a ser pesado ni malévolo y que en las mismas heridas que causa burla burlando, sabe poner al propio tiempo el bálsamo que cura y cicatriza. (…) Rindamos homenaje a la vieja y eternamente joven lisura limeña, flor de frivolidad y de alegría (…)" (Carrillo, 2007, 394).

La limeña hace víctima de sus comentarios a cualquiera que pase, su ingenio, su picardía y frivolidad son desenvoltura y seguridad en sí misma. Horas más tarde, cambiada y acompañada de su madre, "va al comercio", la exigencia de atención, los productos, el regateo, el profesionalismo de los vendedores, los perfumes, las telas son elementos que ya hemos visto en la escena costumbrista pero ahora están revestidos de suntuosidad. No obstante, por la tarde la limeña "trabaja", es decir teje y hasta lee. La incredulidad se explica por la educación deficiente encargada a las monjas.

La crónica finaliza con un melancólico sentimiento de monotonía, que extraña el movimiento de las grandes ciudades, la limeña se casará un día, engordará, tendrá sus hijos, uno por año y esa será su vida. Y agrega: "Mientras nosotros mismos no nos transformemos, mientras no adquiramos una nutrida y selecta cultura moderna, no ocuparás la ventajosa situación que te corresponde en la sociedad y en el hogar" (2007, p.400). Este es un final de carácter didáctico, mezclado con la retórica costumbrista del mensaje final. Lima no tiene "esos torbellinos de alegría, ese loco movimiento social que constituyen el atractivo y el peligro de las grandes capitales" (p. 400), según Carrillo; el desplazamiento termina en casa, con sus padres, cuando la luz eléctrica se enciende en la calle:

> La noche undívaga y muda desenvuelve sus crespones. Silban los grillos en el césped su aire monocorde. Con sordo batir de membranas pasa un negro tropel de gallinazos. Vibra en la cornisa del palacio, el grito de una lechuza. Se encienden crudas y frías, las luces eléctricas (…). (p. 399)

Luces eléctricas que perturban la noche. Tal vez haga una visita, tal vez vaya al teatro, pero lo más probable es que se quede en casa. La crónica no presenta un día, en

realidad presenta “el destino” de la mujer limeña, el itinerario no es solo una metáfora de su vida, es también la metáfora de su destino en una ciudad como Lima. La mujer desenvuelta, con “lisura”, picardía y humor que sucumbirá a las tradiciones vía el matrimonio, es blanca, acomodada, de buena familia y escasa educación impartida por la iglesia. Solo tiene que esperar a que se transforme la sociedad, los hombres, las mentalidades. Este final coincide con el de su novela *Cartas*…, aunque en ella se le atribuye la responsabilidad o conducción de los nuevos ideales impregnados en sus hijos.

Es un final lleno de inquietud, recuérdese que sus lectoras estaban entre las clases altas, ni la posición social ventajosa puede salvarlas del deterioro y el aburrimiento, el matrimonio empeora las cosas, más bien las ahonda. La vida moderna es una promesa que no se perfila con claridad.

### 3.1.3 La decadencia del balneario

“Pro-Chorrillos” (1908) y “El Malillero” (1910) son dos crónicas sobre el fin de una era en la Lima de entonces. El balneario de moda decae irremediablemente, y el cronista compone para pedir auxilio, para retrotraer épocas pasadas, pero no puede dejar de expresar el acabamiento de una etapa, una crisis de autoridad y el fin de un momento en el que la calle era de dominio exclusivo de una clase social. Recordemos que la novela *Cartas de una turista* consagró al Malecón de Chorrillos como el balneario de Lima, representó en sus calles, malecón, casino, paseos al campo, la historia de insinuaciones y coqueteos entre una muchacha inglesa, Gladys, y sus “piquines” limeños, uno en especial: Cardoso.

“Pro –Chorrillos” (2007, p. 461) es la llamada de alerta sobre el deterioro del balneario, las recomendaciones de alguien, “cuya palabra merece acatamiento”, señalan qué hacer, pero si no se atiende “el más importante de nuestros balnearios, aquel al que se le aplicaba de continuo el título de aristocrático va a convertirse en una nueva Herculano, en una ciudad Fantasma, inhabitada e inhabitable” (207, p. 461). Los problemas son de toda índole, la administración del agua, el más grave. La plataforma o terraza de los baños del Malecón (lugar donde se congregaba lo más graneado de la sociedad, de dulces y espirituales pláticas, de amores de temporada) se asoma ahora a un

muladar, las inmundicias de la ciudad desembocan en el Océano, junto a la entrada de ese "hermosísimo paseo".

La evocación de Herculano, ciudad de la antigua Roma destruida por un fenómeno natural, es la medida de comparación con la destrucción de Chorrillos, donde son las decisiones humanas frente a una ciudad que crece las que ejercen como fuerzas naturales destructivas. El antiguo malecón, con su terraza que miraba el mar, era el lugar seguro donde la aristocracia desplegaba la conducta urbana del paseo, los amores "de temporada" y la residencia en los "ranchos" cercanos. Frente a ellos el mar, entre idílico y peligroso, ahora infectado por los desagües de la ciudad que van a parar precisamente frente al malecón. Cabotín introduce luego un relato irónico sobre dos enamorados que recitan sus amores frente al albañal. Cuando pretenden evadir el mal olor se trasladan a otra Plaza Matriz "donde antes se levantaba un lindo jardinillo, en cuyo centro cantaba una fuente su sonatina de cristal" (2007, p. 464), pero lo que encuentran es una nueva obra municipal que ha pavimentado el antiguo jardín y los escombros arrumados de una iglesia permanecen y ahí estarán hasta que "mis nietos hagan la rueda en torno de las polillas chorrillanas" (p. 464).

La autoridad de la palabra se quiebra, quien la pronuncia es desoído y las iniciativas de administración edil fracasan. La ciudad no gestiona sus desagües eficientemente. Es la forma más indigna de someter a la ruina el otrora espacio exclusivo de la aristocracia limeña, la asociación entre esta situación y los eventos sociales es mecánica, los hedores provienen de una insurrección: "Era la revolución, tal como casi siempre se define, es decir, el malsano fermento de los bajos fondos" (p. 464). Esos bajos fondos no respetan el espacio exclusivo del balneario, la indiferencia ante las voces que debieron "ser acatadas" redunda en desorganización, hacia el futuro no prevé cambios, aunque la crónica los pida, el cronista no logra contener las fuerzas del deterioro y el lugar más aristocrático de Lima ya no tiene futuro.

En "El malillero" (2007, p. 510) de marzo de 1910 recupera un tipo social común en la escena limeña y se sitúa en un presente en el que todavía existe el vibrante Malecón de Chorrillos. Para representarlo recurre otra vez al relato. La crónica suele intersectar géneros con la intención de reforzar la verosimilitud y para, a la manera de *exemplos,* ofrecer una imagen clara y vivaz del asunto. En este caso el malillero, el "metiche", el entrometido irrumpe una noche de retreta en el malecón chorrillano y se entromete en la reconciliación de dos enamorados, que luego de un breve retraso en llegar a la cita,

recorren entre risas y cuchicheos el Malecón; pero el malillero aparece para aguar la fiesta y la privacidad de los amantes. Esta vez la historia trunca de una noche amorosa es el canto de cisne del idílico espacio, los faroles se apagan y la noche chorrillana se sume "en tinieblas horribles y palpables". El malillero, hace huir a los jóvenes, personajes centrales en la escena del idílico malecón. Aunque el relato se sitúa en tiempos de antaño, no logra recapturar su atmósfera, la irrecuperable época en que las clases altas veraneaban en Chorrillos.

La prosa periodística, en su versatilidad, incorpora el relato, el diálogo cotidiano, pero en "El Malillero" recurre a la escena costumbrista, a los personajes tipo y a un espacio codificado por la jerarquía que simboliza el poder. Del mismo modo en "Pro Chorrillos", el reclamo se ameniza con un relato, ambos relatos en sendas crónicas pretenden ironizar y desdramatizar el conflicto, pero las imágenes de acabamiento son claras: ciudad fantasma, inhabitable. El balneario de Lima es embestido por un poder oscuro, para Cabotín la crónica queda huérfana de uno de sus lugares predilectos donde observar, flanear, pasear en tiempos sin apuros, con la brisa marina rociándoles el rostro y la tranquilidad de un mundo cómodo, a la medida de las "aristocracia" limeña. Los escombros de la ciudad pasada, la iglesia destruida, los hedores del albañal, indican la acción de nuevos habitantes, los nuevos tiempos no anuncian propiamente modernización sino tan solo destrucción.

### 3.1.4 Declinación de la crónica modernista

A partir del inicio de la Primera Guerra Mundial es posible verificar un cambio de la retórica modernizadora y estetizante de la crónica modernista, pero en absoluto su culminación. Carrillo, en una crónica fechada en 1914, rememora la historia de la revista *Actualidades* y cómo había nacido, once años atrás, la columna "Viendo pasar las cosas" (2007, p. 515). Describe el ambiente de la salita de redacción y cómo a Luis Fernán Cisneros y a él se les había ocurrido la idea, Málaga Grenet y Fausto Gastañeta asistían en silencio a estas maquinaciones. *Actualidades*, fue una revista de gran formato, ilustrada, con variada información y anuncios diversos que evidenciaban sus múltiples auspiciadores. Se trataba de una revista independiente, en el sentido de que al ser

auspiciada no respondía solo a intereses de un grupo político, como era común en esa época. El avisaje era una fórmula de sostener su independencia. Había un despertar intelectual, una bohemia artística y una producción de la cual no quedan vestigios. Estamos en 1914, recordemos que dos años después él mismo publicaría un acertadísimo estudio sobre Eguren en la revista *Colónida*.

Pero los años iniciales de la Guerra hacen inoportuno el tono trivial de la crónica, y su prosa está, al decir de Carrillo, pasada de moda. Se puede advertir, en la lectura del periódico *La Patria*, donde por ese entonces publicaba su columna, que, al iniciarse la Guerra, se le desplaza varias páginas con la intención de dar cabida a los testimonios, fotos y reportes sobre la Guerra, además de las múltiples notas de adhesión de intelectuales peruanos a la causa francesa. Como señalamos líneas arriba, la arremetida tecnológica en el diario, convirtieron las redacciones en las ventanas más cercanas a los cambios generados por la máquina y su lógica vertiginosa acerca del tiempo, consecuentemente afirmaron su poder en el manejo de la noticia en todo el mundo. No se trata de que los modernistas se instalaran en forma grotesca sobre una gran contradicción: la realidad limitada y precaria de sus países, frente a su mentalidad de avanzada y vanguardia, sino que conscientes de su marginalidad pugnaron por inscribir el discurso en el universo de las letras cuyo espacio trataban de configurar las redes noticiosas, sin dejar de advertir que su poder reproducía el dominio de las metrópolis.

La primera actitud, propiamente noticiosa de los diarios limeños, con una visión informativa de actualidad y de primicia se produce a propósito de la Primera Guerra (Espinoza E., 2002). Hasta entonces, las noticias locales, los comentarios sobre la moda en París, las notas sociales o la crónica modernista, daban un ritmo moroso y provinciano a las publicaciones. Carrillo hace también ingresar la guerra en sus artículos, comenta la carta que el esposo francés de una dama peruana escribe a su cónyuge, luego de ser capturado por los alemanes. En el comentario a dicha carta Carrillo expresa con claridad lo que la intelectualidad y sus lectores sentían.

> (…) la ansiosa atención con que nuestra sociedad sigue las peripecias de la magna lucha europea y la certidumbre que a todos nos asiste de que lo que en ella se encuentra en juego es el patrimonio intelectual y moral del mundo, encarnado y representado en esa eterna redentora de la humanidad que se llama la Francia (1957, p. 75).

El comentario continúa refiriendo parte del contenido de la carta y las circunstancias de la captura, como también los suplicios del militar francés en las trincheras recreando la situación como si se tratara de un relato de ficción.

La columna de Carrillo declina, según lo que su propia mirada avizora. Cuando reinicia su actividad periodística en 1914, en el periódico *La Patria*, publicación de modesta presentación, muy distante de la cuidada edición ilustrada de *Actualidades*, que se podía leer en los "mejores salones de Lima" el autor ya es un nostálgico de los años iniciales de la columna. En apenas diez años constata una fuerte apatía intelectual en el medio limeño. Sin embargo, es cuando inicia la traducción de un libro que no había sido aún difundido en nuestro medio, *Peregrinaciones de una paria*, de Flora Tristán.

## 3.2 Ventura García Calderón

Ventura García Calderón (VGC) se declara abiertamente cronista y su producción es casi exclusiva en ese género o afines como el ensayo literario, la autobiografía o el testimonio. Se podría decir que lo suyo, al igual que Carrillo, es la prosa literaria, incluyamos también en ese rubro la narrativa de sus cuentos. *La France que nous aimon* reúne una serie de crónicas sobre la Francia de la segunda Guerra Mundial y *Nosotros* es una autobiografía y una reacción a los ataques que parte de la intelectualidad peruana le hizo y que difundió en la prensa y en tribunas académicas.

A excepción de sus cuentos, su obra ha merecido poca o nula atención. Rafael Anselmi (2006) ha revisado en detalle los juicios y ponderaciones en algunos casos muy superficiales acerca de su obra, como el que realizó Jorge Basadre comparando a VGC con López Albújar según lo cual el segundo superaba al primero por un criterio que se aceptó como condición consagratoria: la verosimilitud o la relación del mundo representado con la verdad. Filhol (2013) agrega que la crítica europea era favorable y contrastaba o aún contrasta con la peruana, la constante eran los juicios negativos a los temas peruanos en su narrativa. Nosotros agregamos, con respecto a la obra crítica de VGC, la respuesta a los juicios y omisiones que él mismo hiciera sobre escritores peruanos, incomprensibles, pero aun así contrastables con aseveraciones críticas muy lúcidas sobre autores de la talla de Rubén Darío, José Enrique Rodó, por ejemplo.

Estos juicios terminaron por encasillar la obra de VGC hasta el punto de tener en la actualidad muy pocas reediciones o traducciones de sus obras. Resulta casi increíble cómo un autor que colocó al Perú en la vitrina internacional, con una prosa magnífica, en los años en que París ponderaba la literatura mundial y cuyo cuento *La Venganza del Cóndor* fuera publicado por la editorial de los Hermanos Garnier y traducido a muchos idiomas casi inmediatamente después de su publicación, fue echado al olvido por la sentencia de algunos críticos. Si consideramos que su obra narrativa es breve frente a la copiosidad de sus crónicas, podemos entender la magnitud de ese olvido. No obstante, se trata de uno de los autores más eruditos de nuestra historia y con ese carácter revisa en *La Literatura Peruana 1535 -1914*, publicada en 1914, a los autores que piensa que ofrecen mayores aportes. No vamos a detenernos en las ausencias y subrayados de dicha obra, sino en sus juicios sobre Gonzáles Prada, porque es ahí donde revela no solo su erudición sino la forma cómo mide al autor a partir de su cosmopolitismo, distingue a la prosa como género que se abre camino con autenticidad y determina el contexto que rodea a los escritores de entonces entre los que Gonzáles Prada se mide a la par con Martí.

Para el debate de la literatura nacional el texto de Ventura García Calderón "La literatura peruana", publicado incompleto por los colónida, aunque circuló completo en libro aparte, sirvió para fortalecer sus tesis y polarizar la discusión. El objetivo de la crítica fue diseñar recorridos históricos, sistematizar y ordenar el corpus literario (Mónica Bernabé, 2006a), pero se construyó finalmente un discurso basado en una serie de oposiciones dentro del eje "la cuestión nacional". Bernabé ha establecido las oposiciones: "hispanistas/ indigenistas, cosmopolitas/ nacionalistas, centralistas/ regionalistas, peruanización/ desperuanización" (2006a, p.18), producto todas ellas de los debates políticos y de cuestiones ajenas a lo propiamente literario. Agregaremos las oposiciones que plantea Mariano Siskind: particularistas/ mundializados y las nuestras: emigrados/no emigrados, resultante del calificativo que Mariátegui atribuye en sus *7 ensayos*… al grupo de escritores residentes por esos años en Francia, que según el Amauta podían incurrir en escribir del Perú esporádicamente, pero pensando en el público europeo (1994, p.148).

### 3.2.1 Lecturas cruzadas de la literatura peruana

Ventura García Calderón publica "La literatura peruana" en castellano, en *La Revue Hispanique* en 1914, revista dedicada a los estudios de lengua, historia y literatura castellana, portuguesa y catalana; lo que en sí mismo implica un diálogo multilinguístico. Reside en Francia y para entonces era ya un cronista consagrado, lo cual lo sindica, confesión de parte, como un prosista modernista frívolo. La revista *Colónida* en su primer número, en 1916, reproduce un fragmento de dicho artículo, específicamente el referido a Palma, Gonzáles Prada (GP) y a la generación última, y anuncia para el siguiente número la crítica de Federico More. Tanto More como Mariátegui parecen haber leído solo esta versión recortada pues no hacen referencia a otras partes del artículo.

La frase de VGC: "Prada es el menos peruano de los escritores" causa conmoción en el universo de un debate que tiene como centro a Gonzáles Prada, y cuando los colónida pretenden reivindicarlo de ataques pasados, ataques provenientes de las altas esferas de la sociedad limeña. Las omisiones de VGC o juicios sobre autores respetados por los colónida abonan en contra del artículo en general. Todo ello en un contexto donde la literatura debía cumplir necesariamente funciones formativas, de identidad y de índole moral o histórica.

En el fragmento publicado por Colónida, probablemente, sin consentimiento del propio VGC (Loayza, 1990), este señala en primer lugar el carácter soñador de GP, su temple de pensador apasionado, discípulo de Louis Menard: es un "pagano místico", que se sitúa "a igual distancia de la pura especulación y del lirismo sin médula", con lo que resalta su racionalismo y su escasa proclividad al lirismo vago, tan frecuente en la época. Una idea central en su comentario es señalar el número tan escaso de obras publicadas por GP cuando pasa ya los 70 años:

> Pocas son las obras publicadas para juzgar a uno de estos altos espíritus a quienes siempre exigimos la completa definición de sus almas en algún libro homogéneo. El más completo de Prada es el tomito de versos de Minúsculas. Páginas Libres y Horas de Lucha, sus colecciones de artículos, parecen misceláneas de un admirable escritor cuyos libros centrales se han perdido (1986, p. 81).

Habríamos podido esperar de GP una obra más extensa o acabada si no fuera por la limitación del medio, el escaso apoyo, los ataques provenientes de los sectores más

conservadores y clericales, que aislaron a GP como "la nube de azufre a Satanás". El medio que lo rodeaba, conservador y limitado es, principalmente, el que VGC coloca en el centro del problema de la trayectoria de GP.

Prada, dice VGC, ataca a la religión en un lugar donde todos "somos católicos hasta que no se nos pruebe lo contrario". Los ideales de juventud adoptan la hipocresía de todo el mundo. "Nadie comprendía la obstinación de Prada: rebeldía de madurez, y ya no pecado juvenil. Le acusaron, le abrumaron con la más taimada conspiración de silencios… Aquello fue una triste historia" (1986, p. 82).

VGC quiere convencer a sus lectores del desamparo del artista en el medio limeño, la leyenda negra que Lima creó de Gonzáles Prada por enfrentarse a la iglesia fue un injusto acoso que ennoblece a la víctima, el sacrificado es un artista moderno en la aldea pacata. Opina que, si bien breve, lo escrito por GP bastaba ya para su gloria duradera, además, las fronteras locales no lo constriñen: "Contábamos con un hermano de Montalvo y de Martí" (1986 p. 87). Esta frase alude a una proyección más allá de las fronteras intelectuales nacionales. No encuentra para él "hermanos" en el Perú, su proyección es continental. Al hermanarlo con Martí identifica su generación: la primera generación modernista.

Al respecto, Mariano Siskind, afirma:

> Los imaginarios críticos que podrían haber conferido visibilidad a la presencia estructural de un discurso sobre las literaturas del mundo y sobre el deseo de mundo que los sustentaba siempre han circulado por caminos secundarios en América Latina. (…) estos discursos literario-mundiales siempre quedaron postergados por las pulsiones particularistas e identitarias, soslayados por la tradición crítica que construyó un panteón heroico de estatuas modernistas latinoamericanas. Gonzáles Prada, por ejemplo, en cuya Conferencia en el Ateneo de Lima exhorta a los escritores latinoamericanos a imaginarse parte de una red literaria mundial, suele leerse solamente como autor de "Nuestros indios" y como una figura clave en la historia de los discursos indigenistas del Perú. (2016, p. 163).

La lectura que realiza García Calderón sobre Gonzáles Prada nos permite distinguir algo que él cree nadie ha notado hasta el momento, que en un medio como el peruano de finales del siglo XIX lo primero que hace el escritor moderno es derribar las fronteras culturales nacionalistas o particularistas. Dedica luego atención a la obra en prosa de GP: "En 1871 solo es poeta: diez años después talla su prosa rotunda". (1986 p. 82)

> Por primera vez en el Perú la prosa tiene reglas. Crispada, ajena al abandono, monótona alguna vez por la rotundidad de la cadencia (…). Prosa escultural ha sido y quiso Prada

> que fuera. En su prosa tallada los estallidos furentes y los adjetivos de la oración recuerdan los desvíos del cincel o las incisiones del compás (1986 p. 82).

El artista "cincela su prosa en el ejercicio de su denuncia", es decir concibe la escritura como una forma de actuar en la realidad, credo común por esa época de banderías políticas en un continente inestable. "Esa invitación al odio, que fue su célebre discurso sobre la guerra del 80, se recuerda siempre como el más hermoso espectáculo de osadía" (1986, p. 83). Ese heroísmo del rebelde que rompió fueros es, sin embargo, antirromántico.

> Por donde llegamos al punto central de esta alma apasionada. Como Laconte de Lisle o Flaubert (…) como los dos grandes teóricos del parnasianismo impersonal y antiromántico, combatía esa impúdica afición a mostrar el alma al transeúnte (…). Dirá en Minúsculas: "Suspira, oh corazón, tan silencioso/ que nadie sienta el eco del suspiro/ a cobardes almas deja/el lamento y el sollozo/ es del altivo y del fuerte/ sonreír en la agonía". (1986 p. 83-84)

La prosa de GP para VGC abre un nuevo horizonte en el Perú que corresponde a los logros de la prosa modernista, por otro lado, lo que resalta de su poesía es la tendencia claramente moderna del hermetismo.

> Si se retira al campo no será para descansar, como el divino fraile, en la certidumbre de que un Dios bondadoso preside a nuestra pereza, sino para repetirse, como un incrédulo ermitaño desesperado, el desamparo del hombre bajo un cielo sin dioses y entre una Naturaleza sin oídos. Este será su tema predilecto y su invariable melancolía (1986, p. 82).

De manera que donde la crítica de la época vio el particularismo nacionalista de Prada, centrado en el tema indígena y la nación, VGC ve una meditación sobre el hombre y la Naturaleza sin dioses. En ninguna parte del artículo menciona la palabra indio o indigenista. Y ese fue su error. La crítica como discurso en el Perú del siglo XX cobró fuerza sobre la base de la reflexión identitaria y la reducción de las posibilidades de denominación del fenómeno literario al espectro criollista e indigenista y solo a partir de Eguren lo cosmopolita. La distancia que toma VGC de este tipo de limitaciones le valió el rechazo unánime.

Sobre Minúsculas señala "los metros son antiguos (rondeles o pantums casi siempre) y los acentos modernos" (1986, p.85). Observación que vincula la tradición de su poesía a una formulación creativa y moderna, algo que el propio González Prada señala

como camino para los poetas que deben "dejar las andaderas". En estas observaciones unifica lo que constantemente la crítica divide en la obra de GP, su poesía modernista de su prosa, esta última frecuentemente calificada de realista. Es decir, tanto en prosa como en poesía es modernista. Pero ser escritor modernista en esa época en el Perú, era caer en la sospecha de traicionar la identidad nacional, se podía aceptar el flanco particularista o regional del Modernismo, pero no el cosmopolita. VGC constata su vigencia y proyección cuando dice: "En los últimos años Gonzáles Prada extrema los iniciales pensamientos. En un país donde los hombres envejecen tan cuerdamente, este anciano tiene frescas indignaciones de joven, qué digo, ¡crece en años y en locura!" (1986. p.87)

Hasta aquí hemos reseñado someramente las observaciones de VGC sobre el arte y la personalidad de GP, con la intención de resaltar la mirada de un artista que mira a otro, aunque al hacerlo construye un discurso crítico que describe, valora, pondera.

A continuación, citamos el párrafo en el que se inscribe la tan mentada frase de VGC que concentró la crítica de More y Mariátegui.

> Con su actitud quedaba probado lo que tal vez no necesitaba demostraciones. Prada es el menos peruano de los escritores. Perpetuo iracundo en un país donde los años docilizan las rebeldías; inquieto por hallar un sentido religioso al mundo donde nadie conoce la inquietud metafísica y se acogen todos, porque no tiene levaduras el alma, a un catolicismo de ceremonia; capaz de indignación donde la sonrisa basta; pesimista incrédulo donde los negadores románticos coinciden en la afirmación del principio divino, sarcástico donde la sátira solo fue rasguño, grave donde tantos ríen; patético en la criolla fiesta: escritor viril donde la prosa es amable desmayo; sobrio y escueto donde los literatos sintieron en general el frenesí del pleonasmo (1986, p.83) (El subrayado es nuestro).

Demás está decir que ni More ni Mariátegui citan el párrafo completo o siquiera una paráfrasis del mismo. Hacerlo hubiera significado una operación de traducción que no estaban dispuestos a hacer por un enemigo de generación y de clase. García Calderón insiste: "Como era extranjero en cierto grado vio con temible lucidez". La negación de su nacionalidad es por supuesto una figura de contraste y afirmación, la negación afirma que ahí donde la indiferencia y la hipocresía son el común denominador, él es extranjero. El párrafo integra la personalidad artística y la actitud del hombre frente a su realidad, para VGC Gonzáles Prada es capaz de indignación, pero también es un sobrio y escueto literato. Lo más importante del párrafo no es el supuesto despojo de la nacionalidad peruana a Gonzáles Prada, formulado como una hipérbole, sino el énfasis en las limitaciones del medio, limitaciones referidas a una sociedad anclada en el pasado, no moderna. Por eso la reiteración del adverbio relativo *donde*, ese espacio simbólico donde

lo moderno no es posible, donde las rebeldías se docilizan y los literatos se apegan al frenesí del pleonasmo; en ese medio, el artista Gonzáles Prada es un perpetuo iracundo y la edad no lo ha arredrado.

José Carlos Mariátegui, en sus *7 ensayos…*, replica los términos de Ventura García Calderón. En "El proceso de la literatura peruana", en el capítulo dedicado a Gonzáles Prada, indica que es el "precursor de la transición del período colonial al período cosmopolita" y luego escribe "VGC lo declara como el menos peruano de nuestros literatos" (p. 114).

> El autor de Pájinas libres aparece como un escritor de espíritu occidental y de cultura europea. Más, dentro de una peruanidad por definirse, por precisarse todavía, ¿por qué considerarlo como el menos peruano de los hombres de letras que la traducen? ¿Por ser el menos español? ¿Por no ser colonial? La razón resulta entonces paradójica. Por ser la menos española, por no ser colonial, su literatura anuncia precisamente una literatura peruana. La liberación de la Metrópoli. Es finalmente la ruptura con el Virreinato (1994, p.114).

Mariátegui discute la supuesta despojada nacionalidad, cuando como hemos visto lo más conservador de la identidad peruana se opone, según VGC, a lo moderno representado por GP. VGC no compara la escritura de Prada con escritores españoles como señala Mariátegui, o por lo menos no lo destaca, sino con franceses, Laconte de Lisle, Flaubert, pero también Byron o con los poetas de la Antología Griega, "su flauta es de Meleagro y su guzla de Omar Khayám" (86). De tal forma que la intrincada red de caminos que traza su obra no pasa por España o pasa lejos. Gonzáles Prada, para VGC, ha dejado atrás hace mucho la confrontación con el virreinato para medirse en campos más amplios y universales, con lo cual no cierra el conflicto con lo colonial, sino que se proyecta hacia el futuro.

Ahora bien, Mariátegui sostiene que con GP "nuestra literatura inicia su contacto con otras literaturas" y señala su influencia francesa e italiana. Pero, aunque nosotros notemos la coincidencia, Mariátegui no cede un milímetro, más bien construye un frente político con claridad, al otro lado los hispanófilos, aristócratas, literatos emigrados a este lado los escritores nacionales en busca de la representación de nuestra cultura. Al mismo Gonzáles Prada, Mariátegui le reprocha su retórica, su falta de acción, pero no su espíritu. La mirada de VGC es la de un artista, la de Mariátegui a pesar de sus juicios literarios, es la de un político. Pero si bien Mariátegui nos advierte desde el título sobre el calibre de sus propias afirmaciones, (se trata de un "*proceso* de la literatura peruana" con la acepción judicial, al que aporta y que considera abierto) la crítica posterior ha repetido como un

eco sus juicios sin cotejar ni deslindar lo político de lo literario y en el camino, esta mirada universalista de VGC sobre la obra de Gonzáles Prada se descalificó. En conclusión, la lectura que hace VGC de GP es probablemente la más acertada de su época. Ya hemos señalado líneas arriba los juicios sobre la figura y la obra de Rubén Darío como materiales desaprovechados por la crítica peruana para comprender el fenómeno de los escritores finiseculares.

Nosotros sostenemos que la variedad de géneros, ensayo, novela, crónica, cuento, poesía, en los que se manifiesta nuestro Modernismo deben conducir a la reconsideración de cronologías y autores. Una de las miradas más lúcidas sobre el fenómeno se da precisamente en el caso de Ventura García Calderón como crítico de la obra de Rubén Darío. Al respecto, Eva María Valero en su estudio "En la verbena de Madrid: de Rubén a Unamuno, tópicos y escritores de la España finisecular en las crónicas de Ventura García Calderón" (2017) señala la vinculación entre desarraigo y cosmopolitismo realizada por el peruano en su análisis de la obra de Rubén Darío y publicado en el prólogo de Pages Choisies en 1918. El énfasis de la autora está en los "tópicos fundamentales de la literatura finisecular relativos a la historia, la cultura y las literaturas españolas y europeas" (p.196). De acuerdo a este análisis García Calderón se revela como un acucioso crítico que esclarece el concepto del Modernismo, que además de escribir logradas semblanzas de las principales figuras de este movimiento estético, logra establecer la relación entre "desarraigo y cosmopolitismo", dos términos que definen bien el itinerario de los escritores de América Latina por entonces.

La producción crítica de VGC no tuvo mayor repercusión en nuestras letras, pese a que se cuestiona conceptos como la identidad del escritor desde el punto de vista artístico y cultural. Como señala Valero la pregunta fundamental que realiza es "¿Cuál es la verdadera patria de Rubén? Todas lo son y ninguna" (citado por Valero 2017, p. 198) y añade que siempre llevó consigo la añoranza de la tierra para terminar afirmando que es una síntesis, el hispanoamericano por excelencia producto del cruce de veinte razas. Lo señalado por García Calderón en su lectura sobre Rubén Darío es una pauta certera para la indagación que realizaron los escritores modernistas en su nueva relación con el mundo ampliado de la literatura moderna, el mismo ánimo que subyace en el poema "Cosmopolitismo" de Manuel Gonzáles Prada, no hay fronteras, vivir rodeado de la misma gente hastía, arribar a costas lejanas y encontrar acogida en una fraternidad universal por las letras, ese es su anhelo (1989, p.228).

La dificultad de la crítica peruana para interpretar nuestra producción modernista hubiera tenido otro norte si las palabras de Ventura García Calderón hubiesen tenido eco en nuestras letras, precisamente porque supo realizar las preguntas pertinentes para generar esa reflexión, como son las referidas a la relación de los modernistas con su propia cultura o cultura local y la forma de asumir con independencia un encuentro con "el archivo universal".

### 3.2.2 Ventura García Calderón y César Vallejo, peruanos en París.

Ventura García Calderón y Vallejo coinciden en Francia por casi veinte años. El primero reside allí desde 1906, Vallejo desde 1923 hasta 1939, año de su muerte. VGC vive en Francia en la última década de la Belle Époque y Vallejo llega en época de entreguerras. Los dos se desempeñaron como cronistas en publicaciones europeas e hispanoamericanas. Ambos observaron el fenómeno europeo y la interacción de Francia en ese contexto, luego desde una relectura del escenario mundial. Probablemente por ello, como vamos a ver, la crónica de esos años se acerca al ensayo.

Francia pasó de ser el escenario principal de la escena cultural moderna al espacio simbólico donde se disputaba la vigencia de los valores conquistados por la civilización. Los escritores hispanoamericanos, presididos por Rubén Darío, asumen el *nous* (nosotros) con los franceses y se identifican con la defensa, así como con el símbolo de esperanza que representan los valores de *fraternité.* Las preguntas sobre la nación se desplazan hacia el concepto de cosmopolitismo, aunque este fuera un ideal discutido con mucha antelación. El concepto, que había estado presente en nuestra tradición ensayística desde la Independencia, sufre un viraje ya en el siglo XX, cuando la orientación crítica fue perfilándose sobre la base de discursos nacionalistas.

> Antes de la década de 1980, el concepto de cosmopolitismo a menudo se usaba de maneras reduccionistas y superficiales, como atajo para describir el rasgo fundamental de tres momentos notoriamente distintos de una historia literaria que era presentada de modo lineal y teleológico: modernismo, vanguardia y las formas literarias del humanismo. En las caracterizaciones más superficiales del vasto arco histórico que contiene estos tres momentos (entre las décadas de 1880 y 1950), el cosmopolitismo no era un concepto crítico, sino una forma de nombrar las fuerzas elitistas, desnacionalizantes, apolíticas, antipopulares, desarraigadas, racializadas, francófilas, *queer*, desplazadas y móviles del campo literario. (Siskind, 2016 p. 25).

Las preguntas y reflexiones sobre París, que después van a incluir a toda Francia y finalmente a todo Europa y el mundo, son derroteros en la obra cronística de García Calderón y Vallejo. La razón estriba, en primer lugar, en el interés por insertarse en el campo cultural común a los escritores hispanoamericanos o latinoamericanos. Para cuando se inicia la Gran Guerra, los escritores hispanoamericanos en París, asumen la defensa de valores propuestos por Francia a la humanidad, valores que entendían eran superiores a los que inspiraba, finalmente, la guerra, la imposición por la fuerza de una raza superior. Pero para los que estuvieron en París durante la Belle Époque, la identificación con Francia partía de considerarla la Meca cultural del mundo y la figura de Rubén Darío fue decisiva en ello, precisamente porque el poeta de *Azul* y también prosista, identificaba el ideal francés con lo moderno (Siskind, 2016).

El proceso de insertarse en el escenario francés fue el que creó la distancia simbólica de estos escritores con sus respectivos países, o deberíamos decir con el discurso crítico de sus países, aunque el caso de Vallejo es particularmente diferente; y los hizo sensibles al concepto de nación que se mantenía en el debate a propósito de las inestabilidades políticas de Europa desde el siglo XIX.

Uno de los autores franceses más influyentes fue Ernest Renán quien saltó a la palestra tras haber leído su discurso "¿Qué es una nación?", en la Sorbona de París, años después de concluida la guerra franco prusiana que terminó con la anexión de Alsacia y Lorena al imperio alemán en 1871. La figura del pensador francés fue de gran importancia para los hispanoamericanos, sobre todo porque conjuga la figura del filólogo y filósofo con la del historiador. Se debe recordar que Manuel Gonzáles Prada, de acuerdo a la cronología de Marlene Polo Miranda, asiste en 1892 en París, a los cursos de Renan en el Colegio de Francia (Sánchez, 1989) dictados poco antes de su muerte. En su semblanza "Renán", González Prada comenta sus libros referidos a la figura de Jesús, como una estocada al catolicismo debido a que despoja a Jesús de su condición divina. "José Ernesto Renán, nacido en Tréguier el 27 de enero de 1823, murió en París el 2 de octubre de 1892" (2004 p. 86). La admiración a este autor se sustenta en su coherencia como pensador que no se deja someter por las presiones del medio, ya que fue atacado por su particular visión sobre la humanidad de Jesús y expulsado del Colegio de Francia, pero, además, señala González Prada, es un autor que será recordado como literato, un poeta "emparedado en la erudición" (2004 p. 102).

Renán expone la pregunta sobre la nación en épocas de gran inestabilidad en el continente europeo, similar a la situación de nuestros países latinoamericanos luego de las guerras de la Independencia durante el siglo XIX. Dicha inestabilidad tuvo unas décadas de respiro, los años transcurridos entre 1871 y 1914, la Belle Epoque. Renán lee su célebre discurso "Qu'est-ce qu'une Nation?" en 1882 precisamente porque la situación de Alsacia y Lorena había propiciado la pregunta sobre qué hace que un pueblo se constituya precisamente en una nación, y su respuesta seguía vigente, en especial para los latinoamericanos en esos momentos y aún ahora. Luego de revisar la situación de distintos Estados a través de la historia, europeos y orientales, Renán señala: "Qu'est-ce qui caractérise, en effet, ces différents États? C'est la fusion des populations qui les composent[28] (Renán p. 2). Las líneas rectoras de su discurso se trazan para referir la violencia que precedió la formación de los estados europeos del siglo XIX, aún inestables para cuando escribe, y para señalar la fusión de pueblos que deciden finalmente compartir un mismo destino, sin restricción de raza, lengua, religión. Una nación es un alma, un principio espiritual, señala en las conclusiones de su famoso escrito.

Las ideas sobre el concepto de nación que parten del texto de Renán, deben servirnos de contexto para comprender las reflexiones que realizan autores peruanos como González Prada, Ventura García Calderón o Abraham Valdelomar quien en 1917 repite casi a pie juntillas los conceptos del pensador francés. "Una nacionalidad es algo más que una expresión geográfica o una derivación histórica: es un alma" (p. 561 T. III). El razonamiento de Renán parte del olvido que toda nación ya constituida debe hacer de errores y confrontaciones y debe proyectarse hacia el futuro. Cualquier conflicto pasado debe asumirse como parte de una historia superada en bien del presente y el futuro. Renán señala que la constitución de una nación se ha hecho siempre de forma violenta. Por eso la necesidad del olvido. De igual forma aborda el tema de la raza como una condición peligrosa al considerarla como un componente de la nación, básicamente porque las razas cambian y ya nadie sabe de qué tronco etnográfico proviene, precisamente atribuye a Alemania el error de basar su exceso de nacionalismo en una raza. Similar reflexión hace con respecto a la lengua, puesto que sostiene que la nación no debe suspender la libertad de convivir entre individuos de diferentes lenguas, no debe abandonarse el aire libre de

[28] ¿Qué caracteriza, en efecto, a estos diferentes estados? Es la fusión de población que los componen. (Traducción nuestra)

la humanidad por agrupaciones limitadas de compatriotas. El humanismo es la cultura de todos los seres humanos, una nación es un plebiscito cotidiano. (Renán, 1882).

Debemos dejar en claro que el texto de Renán dio pie a distintas lecturas[29], pero en la época fue una respuesta al nacionalismo que ya demostraba el poder alemán. El plebiscito cotidiano al que alude, la elección persistente de los seres humanos que quieren vivir juntos y trabajar por el futuro, es la condición básica pero irreemplazable de una nación moderna y ningún poder político impuesto por la fuerza debe avasallarla.

Para Ventura García Calderón, Renán no alcanza a conciliar la imagen de la Alemania de los filósofos y la del Imperio Alemán (consolidado a partir de 1871), "procura hallar en la ciencia el porvenir de concordia universal" (1986 p.138) y señala que no comprende cómo esa nación y ese pueblo admirados "se convierten en el ejército asolador del año terrible" (p.139). Si estas son las percepciones de este pensador durante la guerra franco prusiana (1870-1871), no están muy lejos de lo que piensan los intelectuales que ven avanzar otra vez sobre Francia los tanques alemanes en la Gran Guerra, nuevamente inspirados por la superioridad de la raza.

Para los intelectuales que se afincaron en París huyendo, muchos de ellos, de inestabilidades políticas en sus propios países, que fue en gran parte la historia de la familia de los García Calderón, aunque en 1906 la muerte del padre fue decisiva para su traslado, fue una suerte de continuidad la situación europea de esos años de guerra. La situación de desarraigo, arraigo y huida es común a los escritores migrantes. Los hermanos Ventura García Calderón son un símbolo claro de este conflicto, porque su vínculo con el Perú continuó no solo de manera oficial, por sus cargos diplomáticos, sino porque su obra estuvo atravesada por la relación del Perú con el mundo. La maqueta europea permitía pensar en las nuevas interacciones en el nuevo mapa de poder. Ventura extendió esta reflexión hasta la segunda guerra, en un momento en que la crónica traza vínculos muy claros con el ensayo.

La obra de Ventura García Calderón se relegó a la frontera en la que su propuesta "cosmopolita" fue leída primero como afrancesada, luego, como dijo Mariátegui (1994, p. 148), "expatriada" y "esporádica" (en relación a tratar temas peruanos) y a partir de ahí los críticos se suceden en descalificarla (en especial su obra narrativa), como bien han

[29]Alicia de Mingo discute la lectura de Todorov sobre un individualismo oculto tras la idea del "plebiscito cotidiano" que propone Renán, y prefiere la lectura de Ortega y Gasset que reconoció la importancia del "olvido" y la afirmación de un pasado pero que impulse el futuro (2011).

explicado Rafael Anselmi (2006), Jorge Valenzuela Garcés (2011), Espinoza (2012) y Filhol (2013), este último señala:

> Ventura García Calderón (París 1886-París 1959) es todavía hoy un escritor relegado de las letras peruanas e hispanoamericanas. Cincuenta años tras su muerte fueron necesarios para ver una parte de su obra reeditada en el Perú. Este destierro es todavía más enigmático si contemplamos que la trayectoria del escritor peruano fue marcada por numerosos éxitos y satisfacciones (pg. 15).

Y a continuación enumera solo parte de sus reconocimientos: numerosas traducciones de *La Venganza del Cóndor* (1924); Premio Heredia (1931) otorgado por la Academia Francesa; propuesto al Premio Nobel, en 1933; en 1939 fue recibido en la Real Academia de la Lengua Francesa de Bélgica como académico de número. Los 50 años mencionados se refieren a que recién en el 2008 su obra comenzó a reeditarse en el Perú, primero *La Perricholi, Comedia en tres actos y cuatro escenas*; Cuentos peruanos (recopilación del 2010); *Narrativa Completa* en dos tomos a cargo de Silva Santisteban (2011) y *La Francia que amamos* (2012) traducción de María del Pilar Zuazo.

La incomprensión de su obra reside en la lectura que hace la crítica peruana, pero en proyección hacia Latinoamérica, como señala Filhol, concentrada en los cuentos de tema peruano. Cuando una "lectura" se instala en el universo discursivo de la crítica es difícil revertir su orientación. La narrativa de VGC en *La Venganza del Cóndor*, fue pasada por el filtro de la veracidad. La representación estética del indígena, en clave modernista, se leyó como una afirmación de los valores coloniales y una distorsión de la realidad. Con la publicación de sus crónicas escritas en castellano y en diarios latinoamericanos, se le consagró como un afrancesado y con la clasificación, jerarquización y omisión de escritores del canon que defendió en sus obras de historia de la literatura, se le liquidó como escritor peruano.

Por otro lado, tanto en Ventura García Calderón como en César Vallejo, uno tildado de "afrancesado" y el otro concebido como indiscutiblemente peruano, persiste una temática vinculada a su época "la construcción de Francia como un cuerpo lingüístico particular de la idea de lo universal" (Siskind 257). La pregunta por Francia y los franceses persiste con los años en la obra de VGC, es una indagación que lo lleva a ensayar explicaciones sobre su manera de experimentar la vida, antes de la guerra, su manera de sacrificarse durante el conflicto y volver a celebrar como antes.

En *La Francia que amamos* (2012) la indagación lo pone frente a nuevas actitudes del pueblo francés y parisino, en particular, su forma de reaccionar frente al invasor en los primeros días, con tanta tolerancia, cuando les llamaban sencillamente "ocupantes". El otro lado de la moneda, el pueblo alemán, representa para él lo opuesto al francés, la renuncia a disfrutar lo que se tiene por arrebatar lo que tienen otros (2012).

Para Vallejo, Francia o más bien París, fue un horizonte donde vislumbrar diferentes realizaciones, no solo la literaria. Señalaremos más adelante cómo el tema de la nación alcanza las crónicas de Vallejo a partir de las reflexiones de José Vasconcelos en *La raza cósmica* (1925). La confrontación o construcción de la obra de estos autores se sitúa en el contexto de una crisis civilizatoria sin precedentes, como fueron las guerras de la primera mitad del siglo XX en Europa y, agregado a ello, la persistente afirmación de una identidad peruana como carta de presentación y tema recurrente en su obra. Por si fueran escasas estas coincidencias entre los dos autores, debe considerarse que la obra cronística de ambos, una de las formas de estar en el mundo como artistas, recorre un tiempo cronológico creativo que registra sus procesos internos como escritores en Europa y particularmente en París.

### 3.2.3 "Elegía" o la nostalgia de la tierra

VGC nació en París en 1886, pero se instaló allí a partir de 1906, luego de la muerte de su padre y después de pasar su infancia y adolescencia en el Perú. Junto con su hermano Francisco fueron miembros de una generación de escritores latinoamericanos, vistos como el núcleo de esa generación. Al decir de Luis Alberto Sánchez es "el más francés de los peruanos y también el más tercamente peruano de cuantos nacieron en París" (1986, p. XX).

Una breve semblanza del cronista nos la da Alfonso Reyes que viene huyendo del México de Madero en 1913, este autor dice de VGC, de acuerdo a la cita de Luis Loayza:

> Es un perfecto parisiense (…). Conoce todos los teatros y espectáculos, trata a todo el mundo, sobre todo está al tanto de cada sala de té que se inaugura. Es el primer hombre que conozco que hablando con señoras, con visitas, las divierta sin dejar de ser literato y sepa mezclar admirablemente el tema literario que se agita en el fondo de todas sus conversaciones con los

> atractivos visuales y objetivos de la vida real y actual. Rarísimo don, para mí al menos del todo vedado. Tiene una alegría intelectual tan constante que se siente uno, que me sentí yo –pobre representante de un pueblo triste, pobre analista sin fe más que en el procedimiento y nunca en las finalidades- muy inferior a él (1990, p. 120).

VGC es ya un escritor dueño de la escena, hasta el punto de cautivar, al abordar temas comunes desde una mirada literaria. Lo importante de este texto es el contraste con Reyes, el despliegue de los opuestos de uno y de otro: triste/alegre, inferior/superior, ensimismado/desenvuelto, descreído/confiado. La alegría se asociaba con la desenvoltura cosmopolita y con París; la tristeza con la marginalidad y los países latinoamericanos. La inferioridad que experimenta el mexicano no es de índole social, sino intelectual, y no por la obra del peruano sino por su "ser" tan espontáneamente intelectual. El escritor latinoamericano todavía cargado con el peso del país de procedencia (México), de su pueblo triste, sin fe, no puede entender cómo se hace para dominar la escena. Lo que admira en el escritor peruano es esa confluencia de lo social y lo intelectual, conocedor de las salas de té, teatros y cafés, es decir de la bohemia bulevardera del París preguerra, capaz de hacer simple lo difícil sin perder la elegancia: *frivolité*, diría el mismo VGC. Reyes todavía no aprende el oficio, pero esta imagen fue usada por el propio VGC, se trata de una máscara, no falsa sino protectora, la del escritor exótico que despierta un aura de misterio y que llegado de pueblos tristes y lejanos no puede acceder a la fiesta de Paris.

"Elegía" es una de las crónicas más célebres de VGC, está fechada en 1912. Fue publicada en su libro *Cantilenas* editado en París en 1920. El título, "Elegía" alude a un género de la antigüedad latina vinculado a la lírica. Aunque existen variadas hipótesis sobre el origen del género elegíaco, el componente laudatorio o *elogium* llamó la atención de los líricos puesto que era (aunque pudiese tratarse de situaciones funerarias) una expresión de sentimientos personales. La elegía transitó desde la práctica lírica de la Alejandría del siglo II a de C. a la Roma de los poetas elegíacos del siglo I, que la hacen suya y despliegan todo el horizonte de la lírica amorosa basada en la experiencia, es decir el poeta habla de sus propios amores, de sus amadas con nombres literarios, reproches, lamentos o elogios.

Inscrito en esta tradición, el texto cronístico de VGC se atiene al tópico amoroso, pero como un pretexto para hablar de los mundos de ambos amantes, que los alejan como si no pudieran ver la vida del mismo modo. "Elegía" despliega ciertos nexos con "Les yeux des pauvres" (Los ojos de los pobres), la famosa prosa de Baudelaire aparecida

inicialmente en periódico (*La Vie Parisienne*, julio de 1864 y luego en *La Revue de Paris* en diciembre del mismo año), y que finalmente se incluyera en *El Spleen de París*. La pareja de amantes en París, divididos por la forma de ver el mundo. En el poema del vate francés las diferencias entre los amantes aparecen, se diría, súbitamente, frente al acontecimiento, la "familia de ojos", que ambos interpretan de distinta forma, él que siente vergüenza de ser mirado por quienes no pueden disfrutar de la holgura de la vida burguesa en los nuevos cafés de París y ella que desea que alguien la libere de tener frente a sí a gente de tan baja condición.

En "Elegía" la pareja de amantes es presentada como irremediablemente distanciada. Al igual que en el poema de Baudelaire, es el disfrute (un café nuevo) el punto de partida para generar una conciencia. Concernido en una estética didáctica (Beltrán) el poema genera una reflexión o la conciencia acerca de la experiencia. En el poema de Baudelaire el mundo de los amantes se distancia en el momento en que interfiere en él la conmiseración por la miseria, las diferencias sociales; en la crónica de VGC, las diferencias culturales son las interferencias.

En la crónica de VGC, ambos, el autor y su Amada (en mayúscula en la crónica representando tal vez una imagen), participan de una fiesta en París, el conflicto reside en el mundo del que proceden, como si se tratara de dos planetas, las imágenes que se asocian con uno y otro mundo se contraponen. En el mundo de la Amada, París muestra en los cuadros de sus museos, lo que está vivo en el país del poeta; las catedrales están vivas y son más altas en aquel lejano país (Perú sugerido pero innombrado), están en la selva. La ciudad de París es alegre, el país del poeta tiene una historia triste, pero el olor del chirimoyo no se puede olvidar ni siquiera en París. Las comparaciones son a veces entre las obras artísticas como cuadros o catedrales, con escenas vivas o paisajes de la naturaleza. En otras ocasiones se compara lo civilizado y se opone a lo apasionado. "¡Hay tantas cosas que me separan de ti, porque son enteramente americanas: paisaje, perfumes, melancolías!" (1986, p. 310).

La distancia entre los amantes es más profunda que en el poema de Baudelaire, el abismo es de una antigüedad previa a su propia existencia, porque su presente no ha clausurado ese pasado que se evoca en la crónica, la "alegría de tu raza", la melancolía de la [mía]. La crónica define de diversas formas la identidad cultural del cronista, desde su país, hasta América, patria de Rubén Darío o el rey Netzahualcoyotl. Estos son los genios de la raza del cronista, equivalentes a los genios de la raza de la amada, esos genios

que cantan como los indios de "mi serranía": "Gozad porque el bien se acaba". Para el cronista el placer experimentado desde el pathos de la existencia, no permite el disfrute de la alegría de París.

La afirmación de su raza, sus aromas, su música, su territorio de origen, refuerza la imagen del mundo no europeo, natural, rico en recursos, de extremada belleza natural. El discurso de la abundancia. La voz nativa, plena de sensaciones auditivas, sonoras presentes en su recuerdo. Hay un aspecto que la marca con una auténtica intención de identidad, el conocimiento y la visión natural. Las imágenes asociadas a la intensa nostalgia de lo que el cronista siente como suyo. Por supuesto que es una imagen personal, pero se vincula con la versión compartida con la estética modernista. Es decir, el énfasis que pone en sus crónicas, incluso después de largos años de permanencia en Europa, reside precisamente en el hecho de ser peruano y poder mirar desde fuera las cambiantes situaciones de la vida francesa y europea durante la primera mitad del siglo XX. Pero lo más importante de este aspecto es que la identidad hispanoamericana fue tema fundamental para los modernistas, símbolo de su desarraigo y extraterritorialidad. La crítica peruana, sobre la base de una construcción simbólica en donde lo peruano se definía por coordenadas identitarias, ligadas a una orientación realista y en concordancia con un mundo representado de índole inevitablemente andino y de signos ligados al folclore o a las costumbres, sometió su obra a un enclaustramiento ideológico. No debe soslayarse su nacimiento en París durante el exilio de su padre quien fuera expulsado primero a Chile y de ahí marchó con su familia a Francia para, en pocos meses, regresar al Perú, donde los hermanos pasaron su infancia y parte de su juventud. Estos años fueron los que determinaron su sentimiento nacional.

La dedicatoria de "Elegía" es como sigue: "A Ernesto Renán, en el paraíso, y a una amiga en París". Renán es un foco intelectual para los modernistas, su famoso discurso *Qué es una nación*, fue el punto de partida en el desarrollo y reflexión del tema; su conclusión acerca de que una nación no está unida por una lengua común, una historia o siquiera una etnia compartidas, sino por el solo deseo de que individuos libres que deseen vivir juntos en un mismo territorio y trabajando por el bien de su futuro, fue un concepto revolucionario y propició, a su vez, la imperiosa necesidad de reflexionar acerca del concepto de nación en los pueblos modernos. La nación es un principio espiritual que se expresa en un plebiscito cotidiano, es la conclusión reniana que solventó la libre determinación de los pueblos, frente a la imposición de la fuerza alemana. Las reflexiones

de Renán cobran importancia a largo plazo, a pesar de que el contexto inmediato fue la anexión de Alsacia y Lorena por parte de Alemania luego de la guerra franco-prusiana en 1871. Cuando en 1940, sobre una Francia invadida, volverá VGC a recordar la ambición alemana sobre el territorio francés, Renán le volverá a servir para señalar contrastes entre la alegría francesa, su "pulsión vivificadora" como la más profunda de las filosofías, y el resto de Europa. A excepción de Francia, este continente está enfermo de miedo desde la Edad Media, por razones religiosas. Alemania sabe que si quiere tomar Europa, debe empezar por Francia. (García Calderón, 2012).

En "Elegía" de 1912, publicada en *Cantilenas* (1986, pp. 297-389), VGC plantea una situación dialógica con una interlocutora, "Amada mía", parisina, joven, a quien él manifiesta una confidencia o revelación. Se trata de una situación de intimidad necesaria para la promesa, la revelación, la renuncia a la promesa y la nueva y definitiva afirmación o reconocimiento. Esa es la secuencia. La crónica se divide en tres partes, la primera de ellas abarca una evocación, siempre en el tono de la confidencia o revelación. Esa evocación es un relato que contiene la historia de su infancia, la de su propio país, ciertas referencias a su cultura, naturaleza, formas de ser de sus paisanos. La segunda parte es una promesa, la tercera es la ruptura de esa promesa y el reconocimiento de que no puede experimentar la alegría de París. Debemos entender este concepto de alegría asociado no solo a un tono vitalista sino también, como el mismo Ventura habría de comprobar después, un exceso de confianza.

Primera parte: evocación. Como una confesión, la crónica se sitúa en el presente de una fiesta, "una noche de júbilo en Montmartre". Desde ese presente se despliega una evocación que a su vez contiene el relato de la historia personal del cronista-hablante-héroe, su infancia en un "raro y lejano país" y que revela a su "Amada". Esa infancia está habitada por recuerdos de múltiples voces de mujeres que cuidaban su cuna con cantos de "su nativo Senegal" o lamentos del yaraví o cuentos de hadas (se sugiere mujeres africanas, mestizas y de origen europeo). A cada etnia hace corresponder un tipo de expresión cultural. Pero esas mismas mujeres le hablaron de la insania de los abuelos del cronista-héroe y de sus hogares arrebatados. No obstante, él asume esa herencia de sus abuelos que una vez fueron dioses de "hartazgo y de vino", que arrebataron hogares y esclavizaron, pero que forjaron su ser a su imagen y semejanza. Aun así, ese "coro decrépito de vencidas en la tragedia peruana" le enseñó a no resignarse. La imagen es clásica y nos remite al coro de mujeres fugitivas de *Las suplicantes* de Esquilo.

Explica luego la fusión de su sangre mixta con "quién sabe cuántas gotas de sangre indígena", condición para poder renovar la antigua lengua de los abuelos, defendida por gramáticos obsoletos: "Solo por este hervor de sangre mixta, pudimos devolverle a la recia lengua su dulzura perdida (…)" (p. 308). Si bien reconoce y asume la culpa de sus abuelos, también construye la imagen romántica de "mujeres cautivas que enseñaron al amo la poesía de su vencimiento" pero también atribuye a su herencia indígena la capacidad de renovar la lengua anquilosada.

Esta primera parte muestra la develación de una identidad teñida de misterio, lejanía y exotismo. Pero también, unida a ella, una lengua recuperada. Fue necesario poseer esa sangre mixta para devolver su dulzura a la lengua cuando "solemnes castellanos querían conservarla sin mudanza" (p. 308). El idioma comenzó a reverberar en la "noche selvática y marina" (p. 308) y fue así que inventaron un "calofrío nuevo" (p. 308). Hace evidente aquí VGC, que una forma de superar los abismos creados en "la tragedia peruana" fue tomar como propia la lengua y reinventarla, pero "los alguaciles" de rancio acento, consideraban sacrílega toda voz joven. "Una Santa Hermandad de hombres de luto vigilaba la lengua" (p. 308).

Esta imagen de síntesis producto de una larga disputa por la flexibilidad de la lengua se vincula con los esfuerzos de escritores hispanoamericanos, en especial modernistas que enfrentaron el problema, se atribuye particularmente a la primera generación modernista (Martí, Gutiérrez Nájera y Gonzáles Prada) la batalla contra los académicos más severos (Aníbal Gonzáles 1983, p.51). En el Perú conocemos bien la posición de Ricardo Palma con sus *Neologismos y Americanismos* (1896) en los que intenta hacer ingresar al Diccionario oficial los vocablos de uso que él proponía, la mayoría de los cuales fueron rechazados. En sus *Papeletas lexicográficas. Dos mil novecientas voces que hacen falta en el Diccionario* (1903) el mismo Palma aclara que se trataba en algunos casos de vocablos que se hablaban también en España. Pero la batalla por establecer una lengua literaria propiamente latinoamericana es parte de los retos, planteada desde todos los géneros y, en particular en la crónica, con materiales hasta entonces no utilizados.

VGC trata de aglutinar la experiencia de la historia peruana en la imagen de sí mismo y de su infancia, sin clausurar etapas, sino asumiendo toda la historia, aunque ello implique heredar la barbarie y completar el legado en una identidad lingüística, materia de su obra creativa y de reivindicación cultural.

Segunda parte: promesa. En esta parte se desata un conflicto, un pathos en relación a participar o no de la "amena fiesta". El cronista decide hacer una promesa, no por exigencia de su interlocutora sino de motu proprio, que consiste en "olvidar", "mondar" "abandonar" "aprender". Olvidar el yaraví, mondar su alma bárbara, abandonar la hojarasca de su sensibilidad romántica y aprender de la moderna y festiva París. Promete aprender en la "comedia del sentimiento" a no entregarse nunca, promete imitar a su Amada.

Pero se trata de un mecanismo irónico mediante el cual busca resaltar precisamente aspectos que no puede asumir y así descalificar disimuladamente la cultura de la amada. "A ejemplo de tus parques civilizados" quiere "mondar" su alma "bárbara", como si esa alma bárbara fuera posible de cambiar, como veremos más adelante, es lo esencial de su ser. Asimismo, en su interacción con la Amada, el cronista ha aprendido a usar "calinas" frases, propias de la "comedia" del amor, ha aprendido con ella a no entregarse nunca, porque en este mundo parisino el amor "tiene reglas como el bridge". Es decir que la versión francesa del amor que representa su Amada se asemeja a una comedia y está teñida de falsedad/superficialidad/transitoriedad, todo lo relacionado con la ausencia de compromiso. Si volvemos a la prosa de Baudelaire, esa desvalorización de la amada ocurre precisamente por su superficialidad y su incapacidad para dejarse afectar por la realidad. Esta imagen contrasta con la de las mujeres que criaron al escritor, que le revelaron la fuerza de su resistencia ante el dolor de la pérdida. Las imágenes femeninas de su infancia son en realidad versiones de mujeres a quienes la historia había marcado con la esclavitud o la debacle de su cultura. La Amada aparece muy lejana a dicha experiencia.

Tercera parte: ruptura de la promesa y reconocimiento. En esta parte y prácticamente a renglón seguido, renuncia a su promesa ante el reconocimiento de que la "tiranía" de sus atavismos y de la sangre, separan las almas de los amantes y le impiden al cronista experimentar la alegría. Es el tópico de la nostalgia por la tierra que si bien tiene una raíz romántica se inscribe en la estética modernista con mayor complejidad porque se trata de una opción cultural, es decir el escritor se enfrenta al reto de asumir una identidad nueva sin renunciar a su origen, pero se desata un conflicto existencial en el que pugnan lo atávico, lo tradicional y lo particularista con lo moderno y civilizado.

El cronista reconoce que las almas de los dos amantes no pueden superar la barrera formada por "siglos, páramos y mares" y que por ello la tiranía de sus atavismos lo hace

sentir incapaz de asumir la alegría moderna y despreocupada de París, la nostalgia lo invade y añora sus "noches lunares" de su "raro y lejano país". En eso consiste precisamente su "alma bárbara". La diferencia con la prosa de Baudelaire es que aquí la Amada no tiene voz, se produce prácticamente un monólogo, lo cual le da cierta artificialidad a la situación creada o refuerza, más bien, la imagen de la Amada como símbolo.

En sus crónicas posteriores, durante y después de la Gran Guerra, el cronista se acerca a ese dolor atávico de su raza y a la inestabilidad política de su infancia, la distancia con el París, ahora en guerra, se acorta.

### 3.2.4 La estética de la frivolidad

Si "Elegía" (1912) es la versión de París en permanente fiesta que corresponde a la Belle Époque; *Bajo el clamor de las sirenas* (1914-1919) es la irrupción de la guerra en el mundo civilizado. Este dolor colectivo, la inestabilidad y la exposición al peligro bélico hace sentir al cronista que todo le resulta familiar. Pero es entonces que adquiere esa identidad ciudadana que convoca París y que se lee en clave universal, es decir, la frivolidad trueca a renuncia y sacrificio y luego otra vez a frivolidad. El dolor une a Europa con todos los pueblos sufrientes del mundo y les hace recordar la fragilidad de lo alcanzado hasta entonces y la importancia de defenderlo. Pero esta nueva situación no niega el poder de lo frívolo. No habrá menos "pecados" después de la guerra, porque no es la expiación de una vida libertina, como señalan los más conservadores. La vida moderna trae estos peligros, la posibilidad de perder lo avanzado por la humanidad bajo el poder de los tanques. Francia otra vez propone un impulso heroico a toda la humanidad.

Por eso la lectura que hace Enrique Gómez Carrillo del primer libro de crónicas de Ventura García Calderón titulado, *Frívolamente* (París, Garnier,1908) es correcta en el sentido que la palabra frivolidad (frivolité) tiene para el peruano y hace evidente la limitación léxica del diccionario, en gesto típicamente modernista, frívolo es "fútil, de poca sustancia". El primer libro de VGC es, en cierto modo, un homenaje a la estética de la *frivolité* y del dandismo que levantó en su momento Baudelaire, principalmente. El vitalismo de la Belle Époque se expresa en él.

En su artículo sobre el dandismo en *El pintor de la vida moderna* (1863*)*, Baudelaire consagra dicha estética. "Que el lector no se escandalice de la importancia que se da a lo frívolo, y que no olvide que hay algo de grandeza en todas las locuras, una fuerza en todos los excesos. ¡Extraño espiritualismo!" (2008, p.133) El dandy, materialización de la frivolidad, es en realidad un combatiente, que lucha por destruir lo trivial. VGC no practicó el dandismo, como sí lo hizo Valdelomar, pero tuvo fe ciega en esa grandeza humana, que según Baudelaire no existe solo en los hombres ricos y ociosos puesto que menciona que Chateaubriand la ha encontrado en "los bosques y las riberas de los lagos del Nuevo Mundo" (2008, p. 131), aludiendo a los indígenas de *Atala,* la más famosa novela de Chateaubriand. Ni el trabajo ni el dinero, ni el poder, pueden conferir los dones que el proyecto frívolo propone, la conquista de ese ideal suele darse en épocas débiles para la democracia y fatuas para la aristocracia.

De esta manera es que debemos leer la continuidad de lo frívolo en *Bajo el clamor de las sirenas*, donde el tiempo de la guerra hace posible la aparición de esa fortaleza espiritual en quienes hasta ese momento se habían estado preparando con rebeldía y convicción. Pero ya no aparece como un valor exclusivo, la frivolidad francesa, especialmente parisina, convoca a todos los espíritus fuertes del mundo, dispuestos a luchar por los valores que ni el dinero ni el trabajo otorgan, el mundo y la Francia con todas sus razas acudirán al llamado.

La estética de lo frívolo, adquiere en la obra cronística de VGC, un carácter trágico. Este aspecto trágico debe verse en el sentido heroico. Las crónicas de la Gran Guerra, si bien no se escriben en el campo de batalla, son el testimonio de la trashumancia a la que se ve sometido el pueblo francés y el escritor, que huye de la invasión. Y, no obstante, se basan en una inquebrantable fe en la victoria, precisamente en la victoria de un pueblo que practica la frivolidad como ejercicio espiritual. Como he afirmado en estudios anteriores (Espinoza, 2012)), al igual que el dandy o precisamente porque practican el mismo arte, el cronista no se inmuta, tanto si se trata de la muerte, de la guerra, de un asunto ligero o de un tema erudito. De modo que el sentido que adquiere el término se define más bien en relación con la práctica del cronista, el frívolo es alguien que hace en la crónica lo que el dandy hace en la vida, es decir, escribir sin perder la sonrisa, sobre los temas más graves.

La frivolidad es uno de los valores que emergen de la práctica cronística del peruano, no es solo un valor, es una estética, la realidad va a fortalecer esta perspectiva

puesto que descubre héroes anónimos en quienes habían sido antes felices partícipes de la fiesta de París. La dimensión estética hace vincular este símbolo con la vida. La frivolidad tiene la doble cara de la vida, la alegría de la fiesta y la entereza ante la muerte. Por eso su carácter popular que confronta y escandaliza a los moralistas, una enfermera puede ser frívola. El heroísmo de la vida moderna se consolida en las trincheras, pero no tendrá más futuro fuera de ellas, aunque la crónica proponga lo contrario. En la última crónica de la serie de *Bajo clamor de las sirenas* "Le jour de gloire est arrivé", asoma otra presencia, otra fuerza, son "las razas oscuras, los nuevos pueblos de 1919, salidos, se diría, de una mazmorra de siglos, a respirar el viento de libertad que orea el mundo esta mañana" (1968, pág.197). Esos nuevos pueblos venidos de las colonias son el factor nuevo e inquietante, a pesar del homenaje, porque son libres después de siglos, gracias a la guerra.

Se trata en cierto modo, de la "turba melenuda" del poema "El Duque" de Eguren, o "la muchedumbre crespa y maloliente" de la crónica de Carrillo, que revestida de heroísmo se integra de este modo a la modernidad, el cronista se conmueve, ahora sí, ante estos nuevos pueblos, como ante los ciegos, los "miserables" que esperan a las tropas velando la noche de París, tal como lo hicieron en 1886 por la muerte de Víctor Hugo. "Todo el París popular se instala aquí. La avenida de los Campos Elíseos es una tercera clase del trasatlántico repleta de inmigrantes que tararean canciones o duermen pesadamente en un rincón o esperan el alba mondando su melancólica naranja" (1968: 196). El pueblo de París es el protagonista en esta crónica que cierra esta serie de guerra, abre a su vez la mirada hacia un futuro inclusivo, de inmigrantes, de múltiples razas.

La perspectiva de las crónicas de *Bajo el clamor de las sirenas* tiene la particularidad de medir el decurso de la guerra sin estar en las trincheras sino en París, Madrid o Bruselas, escuchar a la gente en los bares, leer los periódicos, y comprobar la "mala prensa", es decir, la condena de los moralistas al París de los "vicios". La Gran Guerra es el escenario y el momento en el que el autor cree ver que se juega el destino de la humanidad. En ese sentido sostenemos que las crónicas de *Bajo el clamor de las sirenas* se desarrollan bajo el modelo del cronotopo del umbral, ya que se refieren a un momento de crisis asociado en este caso a la guerra. (Bajtin, 1991, p. 399). Es decir, el umbral entre la vida y la muerte, que obliga al cronista a reflexionar sobre ambas. El espacio de París y otras ciudades francesas, españolas o belgas, a las que se desplaza el cronista para huir de los tanques se convierten en umbrales que bien pueden ser refugios o trampas, la huida

y el desplazamiento se vuelven permanentes y la escritura cronística acompaña esa dinámica.

De otro lado reaparece el tema de la civilización y la barbarie, solo que en este caso la barbarie es interna, se halla instalada en el centro de la civilización y es producida por ella misma. Se trata ahora de una barbarie tecnológica o sustentada sobre la base del avance armamentista "que entusiasma a los ingenieros". Es el tópico de las armas del guerrero, revestido de eficiencia moderna y de tecnología, solo que, en este caso, para un intelectual ilustrado, las armas tienen un doble valor: la imposición por la fuerza o la defensa de la civilización.

La eficiencia y modernidad asociadas al avance tecnológico aplicadas a la guerra entusiasmó a Valdelomar en la Escuela de Militar de Chorrillos, en 1910, porque las juzgó como signo de recuperación de un país como el Perú que, precisamente, había sido sometido por su inoperancia tecnológica, además de otras razones. Se trata de un antiguo tópico vinculado a la literatura heroica, al héroe y a la confrontación con el destino. La tecnología bélica cambia de signo en las crónicas de *Bajo el clamor de las sirenas,* pero no deja de ser estética. La gran diferencia es que VGC no asocia los cañones con el legado francés sino con la imposición del poder alemán, atribuye a Francia un poder basado en razones inmateriales que no se pueden medir por peso. Sin embargo, ante el avance alemán señala: "La cordura, la suprema razón, necesitan como Minerva, casco y lanza" (1986, p. 165). El avance tecnológico despierta entusiasmo y temor, pero ante la amenaza que se cierne, la razón debe vestirse para la guerra.

*Bajo el clamor de las sirenas*, es una serie de 27 crónicas escritas entre 1914 y 1919, publicadas en *La Nación* de Buenos Aires, *El Imparcial* de Madrid, *El Comercio* de Lima. Los franceses más conservadores, como Donnay (dramaturgo conservador francés), pregonan que ha llegado la hora de expiar el pecado de la liviandad parisiense, García Calderón cree que "padecen de una epidemia de moralismo". Pero para las mentes más preclaras, que él atribuye a los intelectuales de la Sorbona, la virtud y el vicio continuarán en la misma proporción después de la guerra.

El hablante frívolo de *Bajo el clamor de las sirenas*, busca entender el mundo desde la experiencia que vincula en el mismo acto la elegancia y la muerte, la sonrisa y el sufrimiento, la prestancia y el sacrificio. Una figura central para entender esto es la que señala como prueba de su tesis: los hospitales y las ambulancias son los mejores salones para el flirt. La frivolidad es una estrategia ideológica para enfrentar la guerra, convencido

de que al final el mundo se rendirá ante Francia, o más bien ante los valores que proponen los franceses para el mundo. Hasta entonces París se había asociado, como en "Elegía", con la permanente fiesta, ahora la fiesta interrumpida ha dado paso al sacrificio, luego los vicios y virtudes volverán con la misma fuerza, pero se habrá reconquistado el mundo moderno.

Conviene observar con detenimiento este juego de imágenes opuestas que sustentan el valor de la frivolidad, puesto que varias crónicas de *Bajo el clamor de las sirenas* están dedicadas a explicarlo desde distintas ópticas. La permanente sonrisa no solo es una máscara que oculta el sufrimiento, es también jocosa y presta al disfrute; es sinceramente alegre pero preparada ante el sacrificio. La frivolidad, desde el punto de vista del cronista, es el secreto francés para la vida: imagen estética vinculada a extremos que hacen precisamente incomprensible la fórmula, pero las estéticas joco serias son populares y elevadas en un solo momento.

La risa, vinculada al humor, es de carácter universal; vinculada a la oralidad, a la tradición y al sentimiento popular (Beltrán, 2017). La risa no se suspende ante el sacrificio porque participan de una misma naturaleza, la unidad de la vida y de la muerte. Pero esto parece muy difícil de entender para los doctos moralistas y los líderes de opinión. VGC mismo asume esa identidad, ese carácter joco-serio, por eso no procura el patetismo en sus primeras crónicas, ironiza sobre la condena que espera a los viciosos, los que piensan que se perderá la guerra y espera confiado el triunfo. Esa entereza es frívola.

No obstante, la risa y la sonrisa son de distinta naturaleza, pero la primera tiene una teoría vinculada al arte desarrollada por distintos pensadores, el más cercano a la época previa a los modernistas es Baudelaire. En su artículo "De l'essence du rire" (2016), se ocupa del género de la caricatura, y a partir de ahí se detiene en la risa, en la esencia de la risa y en los elementos constitutivos de la caricatura. Beltrán Almería sostiene que Baudelaire define la risa "como la expresión de un sentimiento doble o contradictorio, convulsivo y fundado en la idea de la superioridad de lo humano" (335). Efectivamente, la contradicción que encarna la risa se podría atribuir también a la *frivolité*, pero esta tiene un componente optimista en el pensamiento de VGC. La risa para Baudelaire es más bien satánica:

> Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est

> essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire (2016, p. 20) [30].

De modo que frente a la risa (asociada con la locura, la miseria, el descontrol) la sonrisa es una suerte de distorsión de la primera, un gesto más controlado y racional, una expresión que puede expresar ironía, sin dejar la superioridad, pero que contiene la contradicción no de una naturaleza mísera o satánica, sino más bien heroica. De ahí la visión optimista y en cierto modo didáctica de la imagen, la frivolidad es un valor porque se puede experimentar la alegría, el amor, la fiesta y también la muerte, el sacrificio, sin perder la sonrisa. La sonrisa es la expresión de la frivolidad, la frivolidad salvará a Francia una vez más, porque puede enfrentar la muerte y levantar cabeza al día siguiente. La frivolidad es una superación de la risa trágica o diabólica, aunque nacen de la misma fuente, joco-seria, es una elaboración, en cierto modo, preparada para presentarse como valor universal. En la textualidad de las crónicas es la fuente de la diversidad de imágenes que definen la fe en el futuro.

[30] La risa es satánica, es por consiguiente profundamente humana. Es en el hombre la consecuencia de la idea de su propia superioridad, y en efecto, como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir que es a la vez signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita, miseria infinita relativa al Ser absoluto, de donde proviene su concepción, grandeza infinita en relación a los animales. Es de la conmoción perpetua de estos dos infinitos que surge la risa. (La traducción es nuestra)

# CAPÍTULO IV

# La crónica de Abraham Valdelomar y de César Vallejo

## 4. 1 El modernismo y la crónica

Partimos del concepto de modernismo que expone Edmundo Bendezú en su libro *La novela peruana* (1992), que a su vez se atiene a la historiografía literaria europea, para denominar las manifestaciones literarias del siglo XX. Tomamos también en consideración los vínculos que ha demostrado Beltrán Almería (2008)[31] entre las estéticas del siglo XIX y XX, que no se clausuran ni se suspenden ante variantes de índole mimética, sino que se mantienen a través de una continuidad en el lenguaje y en las operaciones simbólicas. Bendezú estudia la novela *La casa de cartón* de Martín Adán como modernista vinculada a una práctica de "experimentación estilística, comúnmente conocida como vanguardia" (p.153). De modo que el término modernismo subsume a la vanguardia y se extiende hasta mediados del siglo XX.

Debemos considerar, por ello, que el modernismo hispanoamericano se mantiene como una categoría que designa lo que es una manifestación del modernismo en términos más amplios o como la forma hispanoamericana del modernismo universal. Al respecto Gutiérrez Girardot señaló su intención de ampliar los términos que limitaban el modernismo con fronteras nacionalistas, formalistas o reductoras de su amplitud. El modernismo hispanoamericano es parte de la crisis universal de las letras que se evidencia desde el siglo XIX y se encontraría concernido en un fenómeno de alcance mayor que revela que hubo distintos momentos y zonas del modernismo; además pone en cuestión consideraciones que conciben la relación entre las letras europeas y las

[31] Por su parte Beltrán propone la denominación de simbolismo (que abarcaría el modernismo) para las líneas artísticas que se manifiestan desde el siglo XIX, XX y los años que corren del siglo XXI. Una línea de conexión que encuentra es el realismo, frecuentemente entendido como opuesto a lo moderno pero presente en lo que denomina la fusión de la historia y la ficción (2008 p. 12).

hispanoamericanas bajo el término "influencia" (Gutiérrez, 1983). Por ello se debe insistir en el carácter cosmopolita del modernismo.

> A pesar del tan cacareado internacionalismo, la estructura misma de las disciplinas académicas, su compartimentación, en departamentos universitarios de literaturas nacionales, y sus inherentemente desiguales relaciones de poder, siguen impidiéndonos reconocer lo que podríamos llamar modernismo en general, es decir, las formas culturales transnacionales que emergen de la negociación de lo moderno con lo autóctono, lo colonial y lo poscolonial en el mundo no occidental (Huyssen p.28).

Esta forma de entender el intercambio de las diferentes zonas del modernismo, parte de considerar que la modernidad no ha sido un fenómeno único. Que hay una negociación de lo moderno. Huyssen señala que las variedades del modernismo antes excluidas del canon europeo y norteamericano, lo eran porque se consideraban como imitativas y por tanto inauténticas. Pero hoy se considera el colonialismo y la conquista como vías para llegar a la modernidad y así mismo las imágenes que surgen en el contexto del modernismo europeo o norteamericano provienen de la fascinación por un mundo mítico, premoderno, un gusto por el primitivismo. De manera que estos intercambios nos llevan a considerar cómo cada zona ha ido negociando su relación con la modernidad en el contexto de la globalización.

Bendezú, al referirse a *La casa de cartón*, señala que esta novela "aparece en plena modernidad, cuando el modernismo hispanoamericano parecía estar agotándose, cuando en realidad estaba abriéndose hacia un modernismo de vanguardia" (1992, p.156). Beltrán, basándose en la *Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism* que define modernismo como un movimiento internacional que rompe las ortodoxias establecidas, celebra el presente y anima la investigación experimental del futuro (2008), abre el campo para estudiar el modernismo.

Como hemos venido exponiendo, nos inclinamos a visiones más amplias de los fenómenos estéticos, partiendo como hemos dicho, del desarrollo de los géneros (Bajtín) y el gran tiempo de la literatura (Beltrán). En ese sentido es que consideramos que desde el punto de vista del desarrollo de la prosa periodístico literaria, la crónica tiende sus raíces hasta inicios del siglo XVIII con la aparición de los primeros periódicos en nuestros países, pero la historia se puede extender en el pasado cuando observamos el proceso de la prosa literaria en general.

La fórmula operativa, entonces a la que deseamos atenernos es a la del modernismo como denominación para todo el siglo XX y no a denominaciones que acortan o segmentan los grandes periodos del desarrollo del fenómeno literario. Consideramos también que el término postmodernismo ha dado pie a confusiones y a desacuerdos puesto que algunos críticos lo relacionan con la vanguardia y otros con la etapa final del modernismo. Se iniciaría este periodo en 1911 y culminaría en 1922 con la edición de *Trilce* de Vallejo (Gonzáles Vigil,1999). Se asocia también el postmodernismo con la llamada generación Colónida (que toma el nombre de la revista dirigida por Valdelomar en 1916), ello debido a un fenómeno asociado con el tema costumbrista, provinciano y ligado a la tierra: el criollismo. No obstante, el llamado criollismo, con sus vínculos con el realismo y sus temas regionales o sobre la provincia, mantiene la estética del modernismo a nivel del lenguaje.

Valdelomar y Vallejo deben ser entendidos dentro del gran fenómeno del modernismo internacional del siglo XX. Desde el punto de vista del modernismo hispanoamericano es evidente tanto en la poesía como en la crónica o prosa periodística, que Vallejo mantiene una notable influencia de este movimiento. Como hemos señalado, sus primeras semblanzas demuestran una estrategia compositiva impresionista, además de giros y léxico modernista; pero a partir de su experiencia europea inicia muy pronto un movimiento hacia una prosa periodística más reflexiva.

La crónica ya cuenta con una tradición consolidada en el medio periodístico peruano cuando estos dos autores inician su carrera de escritores. Si algo puede decirse con claridad es que en dicho momento los grandes maestros de la crónica latinoamericana eran ya escritores clásicos para la época. Del mismo modo se debe considerar que la actividad de los escritores en los periódicos era ya parte de la fórmula de consagración literaria. La obra cronística de Valdelomar y Vallejo, se ha llegado a considerar como antecedente de su poesía (Zubizarreta, 1971), pero ello, aunque sea cierto, obedece a una intención de consagrar la crónica a partir de la proyección que logra la poesía. Si, como hemos sostenido líneas arriba, la enunciación corresponde a un solo sujeto artístico, ello no debe impedir visualizar la especificidad de cada uno de los géneros. Los ejemplos de la circulación de temas entre géneros, especialmente entre la crónica y el cuento no son escasos, pero ese trasvase logra una significación totalmente distinta.

Además del gran desarrollo que tiene la prensa en las primeras dos décadas del siglo XX, hasta el punto de atraer a los que quisieran tener una actividad relativa a la

creatividad artística, en especial dentro de la escritura y el dibujo, un fenómeno va a gestarse desde las provincias, la irrupción de una intelectualidad que va a asomar con claridad en la capital. La irrupción de la provincia en la escena artística enriqueció la perspectiva desde la cual la nueva generación de autores se situó irreverentemente frente al sistema centralista limeño. Fueron capaces no solo de una reflexión más profunda sino de ejercer su acción, mediante la palabra, o mediante las artes en general, desde espacios que disputaban la consagración. Desde el siglo XIX la irrupción de escritores provincianos, incluso mujeres, como Clorinda Matto y con ella muchos de los que asistían a la Veladas Literarias como anota Evelyn Sotomayor (2017), otorgaron protagonismo a las provincias, como se puede advertir posteriormente por el grupo Colónida y luego por la Vanguardia.

## 4.2 Abraham Valdelomar

La caricatura y el dibujo fueron la puerta de ingreso al periódico de este autor nacido en Ica el 27 de abril de 1888 (Del Priego 2000). Como escritor de las primeras décadas del siglo XX, era inevitable que su carrera literaria y su trabajo en redacciones se vieran comprendidas en un mismo ámbito, el trabajo de la escritura. Pero, como intentaremos demostrar, Valdelomar desarrolló un proyecto artístico que diseñó a partir de su experiencia en diarios y revistas, en cierto modo supo integrar los dos campos de manera que no se estorbaran y más bien se sirvieran uno del otro. La experiencia en redacciones periodísticas lo entrenó en diversidad de competencias que él aprovechará para su carrera literaria, pero también le hizo asumir ciertas convicciones. Una de ellas es la importancia de la formación y el estudio, que era la base para ejercer como artista[32]; otra es la percepción de que las fuerzas renovadoras del arte necesitaban canalizarse mediante una acción colectiva, en el entendido de que otros grupos bien asentados disputaban el espacio; otra es la importancia de construir un público, y por lo tanto la puesta en práctica de una estrategia publicitaria, entendida como la exposición deliberada mediante la polémica, la pose, el dandismo, los discursos públicos, los viajes, con el fin de colocar el

[32] Valdelomar en referencia a Málaga Grenet señala las limitaciones del medio para impulsar el arte de la caricatura más allá del talento de este dibujante y agrega la educación, la sensibilidad, entendida en forma integral, como factor (Del Priego, 2000 p.78)

arte en la agenda cotidiana de la ciudad y del país. Sostenemos que esta serie de convicciones, que cobraron sentido en un plan bien trazado por el autor, no solo provienen del aprovechamiento al máximo de su aprendizaje en redacciones y por lo tanto de una conducta moderna, sino de un concepto integral del arte percibido como un elemento integrador de la sociedad y de la historia.

A partir de 1906, según refiere Del Priego, Abraham Valdelomar empezará a tener presencia en los medios impresos vía el dibujo y la caricatura. *Aplausos y silbidos, Actualidades, Monos y Monadas, Fray k Bezón, Cinema, Gil Blas, El Fígaro* fueron las primeras publicaciones que hasta 1908 exhibieron sus dibujos y caricaturas. Este arte le permitirá acercarse a una estética no seria y de gran carga incisiva, puesto que se trataba de caricaturas políticas. De este modo se formó como un artista plástico, en cierto modo tridimensional o multidimensional, es decir, con la capacidad de observar un objeto sea este una persona pública, un personaje literario o una realidad, desde diversos ángulos y representarlos en su dimensión física, espiritual pero también plástica, en movimiento y espesor. La técnica de la descripción modernista, escultórica y cromática se adaptará bien a sus fines, la espectacularidad de su presencia en la escena en un escenario que él mismo creó: Lima y parte del Perú, le sirvió para actuar con una técnica performativa en busca de un público.

En 1910 era miembro de las juventudes universitarias de San Marcos y acababa de ganar el premio de la Municipalidad de Lima con sus crónicas "Con la argelina al viento" las cuales fueron para Valdelomar una forma de celebrar la vida militar como un sacrificio artístico, moral, heroico en la vida del soldado, como una forma de atrapar la belleza. Lo mismo había hecho Baudelaire cuando en "El Militar", texto de *El pintor de la vida moderna*, relaciona las costumbres, personajes, factores de la vida en la ciudad moderna con la trascendencia de la belleza.

> Acostumbrado a las sorpresas, el militar no se sorprende con facilidad. Así pues, la marca especial de la belleza será en él una despreocupación marcial, una curiosa marca de placidez y audacia; se trata de una belleza que se debe a la necesidad de estar dispuesto a morir a cada instante. (2008, p.127)

Valdelomar recoge convenientemente la imagen del soldado poeta en los frescos días de entrenamiento en la Escuela Militar de Chorrillos, junto a los hijos de las familias más encopetadas de Lima. Con la argelina al viento "alienta una actitud alegre, festiva,

juguetona, y también frívola, a tono con el jovial bullicio, casi escolar, del cuartel, que alterna con otra actitud seria, carente de solemnidad, pero en ocasiones reconcentrada y melancólica (Miguel del Priego, 2000, p. 105).

Por entonces se preparaba para su ingreso a la política militante. Su carrera literaria continuará dentro de una estrategia que consistió en nunca cansarse, en variar el método, sin perder el horizonte de su objetivo estético. Los primeros pasos, como él mismo los explica en sus crónicas de madurez, pasaron por adular para avanzar, pero siempre esgrimiendo un lenguaje y un proyecto artístico. Ese proyecto no se encerraba en una apuesta personal sino en un proyecto colectivo, que hiciera posible vincular a los nuevos escritores, bajo la convicción de que solo formando una generación se podrían realizar los cambios que el Perú necesitaba en el campo de la cultura. El viaje, el desplazamiento, la escritura, la figuración pública, la polémica, los vínculos, son parte de la fórmula que propuso para fortalecer el campo cultural peruano; es un movimiento surgido desde los sujetos e individuos, de abajo hacia arriba, a contracorriente, sin esperar la reacción de las enmohecidas instituciones.

El concepto de red, estudiado desde varias disciplinas (la comunicacional, la antropológica o la sociológica) que parte de un vínculo entre los diferentes actores del campo intelectual y que explica mejor la forma cómo se relacionaron dichos actores, las relaciones entre distintos campos y la lógica de dichos vínculos, es útil para describir las interacciones de los actores culturales del campo en las primeras décadas del siglo. Abraham Valdelomar buscó la formación de una red de escritores e inició con ello un nuevo modelo de gestionar políticamente el arte y la cultura y crear conciencia. Su figura fue abriéndose paso hasta que se convirtió en el líder de su generación. Los antecedentes más cercanos de dicha forma de proceder se encuentran en las Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti y Clorinda Matto, antes y después de la Guerra del Pacífico, que fueron núcleos de escritores que se mantuvieron conectados, en especial las escritoras que necesitaban protegerse del medio adverso. Como ellas Valdelomar entabla una relación cercana con la prensa desde el inicio de su carrera como medio de difusión, conexión dentro de la red y lugar desde el cual ejercer influencia.

Describir la actividad de Abraham Valdelomar y su grupo en los periódicos nos debe llevar a explicar el acceso a la información literaria que tuvieron y lo actualizada y amplia de dicha información. Indudablemente la actividad que desplegaron en las redacciones redundó en su obra literaria, pero no escindió su personalidad artística, sino

que amplió y diversificó su manera de actuar en el campo. Este proceso fue complejo debido a lo vertiginoso de los cambios y a los retos que como artistas se propusieron los escritores de la revista *Colónida* y los que giraban alrededor de ellos. Lo que hacen los colónida, en especial Valdelomar, fue redefinir el campo, en otros términos, principalmente desde la actividad periodística.

El periódico ofrecía inmediatez en la llegada al lector, este podía ser un crítico, otro escritor o el público, digamos, común, y la respuesta podía venir muy rápido hasta despertar una inquietud febril, bien descrita por Alfredo Gonzáles Prada en la carta que dirige a Luis Alberto Sánchez en 1940 (1981, p. 207). En dicha entrevista tenemos un caso muy claro de lo que significó para el grupo *Colónida* publicar en periódicos, como el de la columna denominada los "Jueves Literarios" en *La Prensa* a cargo de Alfredo Gonzáles Prada, que firmaba con el seudónimo de Ascanio. Generar polémica, propiciar respuestas a sus opiniones significaba ganar escándalo, cohesión de grupo, prestigio. De manera que la actividad desplegada a partir de su presencia en los periódicos fue clave para asentarse en la escena local y disputar instancias de poder en una verdadera guerra por prevalecer en el medio local. Frecuentemente la incomprensión del director era un acicate para la pelea que los jóvenes colónida no rehuían. Ello no respondía solo a un cálculo político sino más bien a una efervescencia juvenil por la escritura y al afán intelectual por hacer públicas sus ideas sobre el arte literario. Las siguientes palabras de Alfredo Gonzáles Prada describen bien la conexión entre el escritor y el público, base para la actividad literaria en la nueva época.

> Me inicié como periodista y tomé gusto a ese contacto inmediato con la realidad de las cosas y del público. En el periodismo la transición entre el pensamiento del escritor y su efecto en el público es casi imperceptible: el factor tiempo queda reducido a un mínimo. (…) Aquello produce en el escritor una sensación continua de actividad. La euforia del dinamismo. Se vive con la realidad y se la siente palpitar en el público. La idea concebida una noche, tarde, entre el bullir de las rotativas, agita cerebros la mañana siguiente (1981, p. 219).

Es evidente en esta cita que el factor tiempo, es decir una respuesta rápida y la seguridad de que sus escritos "agitaban cerebros" imprimía una cuota de poder desde la escritura que era parte del incentivo para publicar. Afirma, además, que cuando se alejó de Lima no pudo seguir escribiendo porque le faltó el instrumento del diario, ni el libro ni la revista sabían comunicar ese "fuego sagrado de concebir en la premura" (1981, p. 219). La escritura en la premura del mundo real, pero escritura al fin. No obstante, la

revista fue también una forma de definir un lugar independiente de los poderes hegemónicos que esgrimieron los modernistas. Pero "concebir en la premura" fue quizás el lado menos poético del oficio, pues hacía evidente plazos y exigencias propias del oficio, aunque por otro lado conectaba al escritor de columnas con un lector anónimo expectante.

La conocida combatividad de los colónida, su humor y falta de respeto a las fórmulas tradicionales se hacía eco en los bares, fumaderos de opio, esquinas de Lima o en otras redacciones, lo que provocaba duras críticas que solo lograban encender más la polémica y la fama del grupo. Pero el inicio de la jugada empezaba en los periódicos; cada uno aportaba al movimiento su propio espacio ganado en la escena periodística,

Ser cronista de diarios de la época estaba de moda, a pesar de los inconvenientes y exigencias modernas como la periodicidad o la línea del periódico. La popularidad del autor corría la misma suerte que sus crónicas y en determinado momento esas crónicas se convierten en arte gracias a la lectura. El periódico era una tribuna que se proyectaba en diferentes direcciones y los colónida la explotaron bien, aunque no supieron madurar su propio proyecto. *Colónida* fue una revista o un producto que no supo evolucionar ni lograr continuidad, aunque tuvo logros importantes, ganar un espacio para la literatura y el arte, promover algunas figuras para el canon, proyectarse hacia el futuro. No todos estos logros dependieron de la revista y sus redactores, pero sí de ellos y su entorno y de la dinámica que imprimieron al amodorrado ambiente literario de inicios del siglo XX. .

### 4.2.1 El mundo desde el periódico

Alfredo Gonzáles Prada en carta a Luis Alberto Sánchez, publicada en el facsimilar de *Colónida* de ediciones Copé 1981, realiza un mea culpa sobre lo que fue su interés por el Perú en esos años de colonidismo, y pone como ejemplo la escritura de su poema Las Montañas, "escrito en el tren de Sicuani al Cuzco, en 1910, y que tiene el mérito de haber sido escrito sobre el terreno. Pero la sensación peruana no aparece ni en sugerencia y esas montañas podrían tanto ser la del Pamir como las del Cáucaso" (1981, p. 227). Y sobre el mismo punto afirma: "Mirábamos en los escaparates de las librerías las carátulas de los últimos libros llegados de Europa, y no la calle" (1981, p. 228). De manera que el

mundo estaba en los escaparates y el Perú estaba a sus espaldas, en la calle. Esta, sin embargo, es una polarización engañosa.

Y con un tono de culpabilidad afirma: "Todo lo peruano que hizo Abraham fue a espaldas del movimiento o después de pasada su efervescencia" (1981, p. 228). La imagen de la calle limeña con sus escaparates y libros de Europa, nos sirve para subrayar el espacio que los colónida paseaban y dominaban con aplomo y desfachatez. La calle fue también el lugar de disputa donde construir un discurso de modernidad. La escenografía estaba constituida por la nueva arquitectura de Lima, de estilo francés, la ciudad colonial y republicana iniciaba una nueva era con el asfalto comprimido, la gran vitalidad comercial, el alumbrado público y los nuevos cafés, como el Palais Concert, los tranvías y espacios como el parque de La Exposición o las bellas esculturas y monumentos que adornaban sus pasajes. Pero las montañas o las guerras, mencionadas en los poemas de Alfredo Gonzáles Prada, tendían una conexión con el mundo, y si bien Valdelomar ya comenzaba, en 1904 en su relato *Yerba Santa,* a explorar el tema peruano, se trataba más bien de un viaje interior hacia la infancia desde la perspectiva del modernismo o dicho de otro modo desde el lenguaje modernista. La preocupación nacional estaba presente en su obra antes de su cosmopolitismo.

La escena del escaparate con los libros de Europa en las librerías al alcance de estos escritores, nos da una idea muy clara de su interés por el mundo y de cómo esa nueva y hermosa ciudad que era Lima les quedaba muy estrecha a pesar de que ella misma daba muestras de modernización; pero también demuestra la intención de apropiarse de esa cultura que ya no parecía tan lejana, las redacciones periodísticas los nutrían de noticias y las librerías de libros europeos, ellos escribían bajo el influjo de sus "deseos cosmopolitas" entendidos estos como la ambición de formar parte de la modernidad literaria (Siskind, 2016) y contagiaban esos mismos deseos a sus lectores.

Pero en esa mea culpa de A. Gonzáles Prada acerca de las espaldas que le daban a la calle, hay una inquietud sobre si su deber literario los impelía a plantear los problemas del país. Es una convención afirmar que el criollismo supera al modernismo en ese aspecto y que entroniza una reflexión "más auténtica" acerca del país. Asimismo, que el modernismo quedó cancelado por la tendencia indigenista que respondía a la indagación acerca de la nación y la conflictividad social y étnica. Estas observaciones no reparan en que, tanto en el llamado criollismo como en parte del indigenismo, lo que encontramos

en la base es un lenguaje modernista. Las motivaciones que propiciaron las inquisiciones sobre la nación y que fueron base para los debates modernistas están en Europa.

Desde que en 1882 André Renán sustentara su discurso *¿Qué es una nación?* hasta 1922 en que José Vasconcelos escribiera *La raza cósmica*, las inquisiciones acerca de la fórmula que debía resolver la respuesta sobre la convivencia de grupos sociales, etnias y culturas dentro de un mismo territorio habían sido una constante. Su formulación en la literatura peruana se inicia con la generación de mujeres intelectuales del siglo XIX, Clorinda Matto, los discursos y ensayos de Gonzáles Prada y pasa por las crónicas de Ventura García Calderón, así como por los ensayos de Francisco García Calderón y finalmente repercuten en otra inquietud derivada de dicha preocupación ¿es posible una genuina literatura peruana? La reflexión se extiende, por poner un límite literario, hasta las crónicas de Vallejo. De modo que no es cierto que el modernismo anulara el interés por el Perú y mucho menos que se limitara a repetir fórmulas creadas en Europa, sino que persistió con la reflexión e indagación acerca del tema, pero desde una perspectiva más amplia retomando también lo americano.

Pero su ambición cosmopolita o su "deseo de mundo" o, como diría Vallejo su condición de "neomundiales" colocó a los escritores modernistas bajo el ojo de la tormenta cuando en realidad lo que buscaban era entrar en el juego premunidos de armas propias, no se olvide que es la primera corriente que nos coloca en el plano internacional, cuando ya París convocaba la universalidad desde el arte y, luego de la Gran Guerra, lo haría desde el sentimiento de ciudadanía.

De los escritores estudiados Valdelomar es el que tiene una presencia en redacciones desde los inicios de su carrera como artista. Precisamente su ingreso a las redacciones se produce por la necesidad estética de la nueva industria periodística. El arte de la prensa en sus varias formas escritas y plásticas, lo absorbe e integra como una pieza fundamental. Se trata de una actividad remunerativa que sin embargo le da una sensación de independencia puesto que trabaja en diversidad de redacciones. Por eso sus vínculos con la prensa escrita no lo hacen alejarse del arte sino más bien profundizar y prepararse con mayor convicción. No obstante, esta experiencia las nuevas formas de arte que planteaba la prensa no encajaban con las concepciones clásicas sean estas del campo de la plástica o de la escritura. El acercamiento de la norma culta a la popular, la alta cultura y la baja cultura, se expresan con un nuevo sentido del arte que convertirá al periódico en un foco de propuestas.

> Lo que hace que la prensa sea una forma de arte única es que su cualidad de mosaico se configura de nuevo cada día mediante el diseño comunitario y mediante la naturaleza independiente y aleatoria del acontecimiento. Ninguna otra forma de arte tiene este compromiso íntimo, constructivo con las impredecibles fuerzas de las circunstancias, ni se abre tan fácilmente al choque de lo trivial con lo relevante, del sentimiento barato con el apocalipsis inminente. (Spurr, 2013, p. 79)

La concepción del arte y del tiempo sometido al acontecimiento, tiene una respuesta en Valdelomar que busca más bien una naturaleza imperecedera y esencial en los hechos, la verdad, la autenticidad son valores que ya hemos señalado, pero el artista, el escritor, el pintor, deben tratar de descifrar el alma de la naturaleza de los hombres, los hechos, las situaciones.

El avance de la tecnología de las comunicaciones, que para la primera década del siglo XX mostraba un adelanto inusitado puesto que el telégrafo, el cable subterráneo y luego el inalámbrico se sucedieron con pocos años de diferencia, es expresión de la modernización de la sociedad local vía el manejo de la información. He señalado en otros estudios (Espinoza, 2002) que el gran impulso tecnológico y discursivo del periódico se dio a propósito de la Gran Guerra, la avidez de noticias en todo el mundo aceleró las comunicaciones y desplazó a la crónica modernista clásica debido la preeminencia que llegaron a tener otros productos periodísticos, el testimonio, las cartas de adhesión con los combatientes o las de los mismos combatientes, los reporters desde las trincheras, los homenajes fúnebres, etc. No será el fin de la crónica y pronto se recuperará bajo otros cánones estéticos.

Es evidente que este golpe fue difícil de procesar por el género, puesto que parte de los materiales que ofrecía era la vida galante de las ciudades entre las que París era la más importante, pero además porque la práctica cosmopolita de los viajes se limitó debido a la guerra.

Se tratara de los grandes escritores, filósofos, literatos o de la moda del vestir o de las costumbres urbanas, la cultura francesa era sinónimo de refinamiento, pero también de modernidad. Hasta la carta de un restaurante elegante de la altiplánica ciudad de Puno, donde en 1912 Valdelomar y sus compañeros de viaje reciben un homenaje en el Hotel Italia de dicha ciudad, está en francés. (Del Priego, 2000). La literatura modernista está plagada de galicismos y en menor medida de anglicismos. Valdelomar usa los primeros en abundancia en su serie de crónicas sobre la vida militar, “Con la argelina al viento”.

A pesar del impacto de la guerra que en la misma Francia llevó a su fin la era más espléndida de las publicaciones periódicas, el género se repone y se adaptó a las nuevas circunstancias mundiales a partir de sus vínculos con el ensayo, en tanto que la realidad exigía un procesamiento de los hechos. Recuérdese que si bien el conflicto de la guerra franco-prusiana, que culminó en 1871, ya había generado un tipo de prensa, principalmente francesa, entrenada en las noticias como en las reflexiones sobre la guerra, y que el proceso Dreyfus incentivó la prensa política, esta vez y debido a la escala del conflicto iniciado en 1914, la prensa hispanoamericana encontró la oportunidad para vincularse con un fenómeno de nivel internacional a partir de la defensa de los valores de la civilización moderna.

Sería equivocado señalar que la crónica modernista, como género preeminente de la época, declinara hasta desaparecer e incluso que el modernismo pasara a un momento de receso hasta su desaparición. La estética modernista que se inicia a finales del siglo XIX pero que se gesta probablemente desde el siglo XVIII, va a continuar con variantes de distinta procedencia y que impactan en todas las artes. La crónica se reinventa, se desplaza dentro los periódicos hacia páginas internas y pierde el protagonismo de la época galante, pero no se extingue. La estética del modernismo hispanoamericano cede el paso a otras tendencias dentro del modernismo internacional.

Estar en periódicos significaba estar más cerca de la fuente de la creación del discurso de la modernidad. Las imágenes del mundo que llegaban vía el cable eran parte del discurso colonial que a su vez imponía lecturas, medía y valoraba culturas a partir de la perspectiva de Occidente. No obstante, lo que hay que tener en claro es que el mismo modernismo hispanoamericano operó como un filtro de todo el cúmulo de productos nuevos que venían de las metrópolis y planteó una nueva relación, dentro del cosmopolitismo reinante, con esos contenidos simbólicos, a partir de lo cual se situaron creativamente frente al mundo y pudieron diseñar una propuesta.

Pero el discurso periodístico es un campo de imágenes que vienen, pero no hay un retorno en la dirección contraria, proporcional al cúmulo que llega. Se trataba de un discurso colonial en una época en que las colonias persistían como parte de un universo sometido junto al Ancien Regimen de algunos países, y en paralelo con la modernidad concentrada en las metrópolis, pero distantes de las zonas rurales europeas. "Ni entonces

ni ahora la modernidad ha sido algo único" (Huyssen, 2010, p. 25). Los intelectuales que se afincaron en Europa, más precisamente en ciertas metrópolis, y que lo venían haciendo desde el siglo XVIII, se alimentaron de los ideales de la independencia del poder colonial. Pero en el cambio del siglo XIX al XX las zonas modernas, productoras de imágenes, eran creadoras de gran parte de los productos del periódico.

De manera que el concepto de cosmopolitismo debe revisarse frente a estas exigencias que el periódico podía hacer más evidentes, como el procesamiento de las noticias del cable. Desde la perspectiva de Valdelomar se trataba de una avalancha de noticias falsas y frecuentemente intrascendentes. Valdelomar, en 1912, inaugura la columna denominada "Comentando el cable" donde "volteaba" las noticias llegadas vía este medio. "Esta acerada línea submarina, forrada en impermeable, gruesa como un índice y que nos comunica con los países civilizados, miente más que un periódico oposicionista, pero es necesaria, útil e imprescindible" (2000, p. 193). El vínculo con el llamado mundo civilizado está teñido de suspicacia, pero es la base para parte del trabajo del cronista que finalmente se tiene que rendir ante el poder del cable. "Su poder es internacional, cada país la protege y ampara (...)" (2000, p. 193). De este modo entiende la labor de intermediación del cronista, pero a su vez el condicionamiento con respecto al material informativo.

> La santa y antipática hora de la repartición del trabajo, en la hora siguiente a la que sirvió para la formación del cosmos, cuando el Todopoderoso empezó en dedicar a los hombres a aquello que había que ocupar sus vidas, le dijo al poeta: ¡Canta! Al escritor: ¡Crea! Y al cronista: ¡Miente! (Valdelomar, 2000, p. 173 T.I).

Aunque parece una justificación, se trata más bien de un acuerdo con el público, que leerá, aunque sea mentiras, por el solo hecho de divertirse.

> Pero hagamos aclaraciones. Nosotros los cronistas mentimos sinceramente, mentimos hasta por moral, porque ello divierte al público, el cual prefiere las crónicas frívolas a las disquisiciones académicas y las contiendas filosóficas. Además, y dicho sea en descargo, no siempre mentimos. En nuestro convencionalismo casero y aldeano, nos conocemos tanto que ya el lector sabe cuando el cronista dice la verdad, cuando siente de todo corazón y cuando frívolamente habla con justicia y defiende lo bueno y lo bello (2000, p. 173 T.I)

En cierto sentido presenta a la crónica como una comunicación casi familiar, en la que el público espera del cronista lo que ya es de costumbre, incluso la mentira; pero existe un espacio de verdad, de defensa de lo bello y lo bueno que salva la responsabilidad del cronista. Parece ser un concepto muy llano de la crónica, casi doméstico y limitado

por el gusto del público, pero en realidad no es sino otra estrategia del autor para ganar la anuencia de los lectores y aclarar que la defensa de la belleza puede ser frívola y eso no entra en el campo de la mentira.

Pero en el mismo año de 1912 la tecnología se supera y llega el cable inalámbrico al Perú, y la primera comunicación se entabla con Iquitos. "Sobre el cable y telégrafo ha triunfado hoy el inalámbrico, así como sobre el carricoche y la diligencia se ha elevado el aeroplano" (2000, p. 247 T. I). Pero el desencanto que menciona, asociado a esta noticia, tiene que ver con el factor humano del pasado, el mensajero de los reyes, que desplegaba la mayor fuerza física para superar los obstáculos del camino y que comunicaba su mensaje en forma oral con tal arte que al dar noticia de la derrota o la muerte, los reyes lo mataban. La locomotora y luego el telégrafo, fueron superados por el cable que "extendió sus brazos enormes tal como un pulpo que coge una pequeña piedra" (2000, p. 247). Lo que hay de artista en el hombre, su heroísmo, su gesta, retrocede ante el progreso que no se detiene y el inalámbrico, como una nueva fuente de esperanzas y preocupaciones, vigila desde su torre "domina y salva el mundo" (2000, p. 247). Construye así una metáfora de las torres del inalámbrico, símbolos de los espíritus que vibran, como las almas a la distancia sin haberse visto, igualmente altivas y grandes. Almas que no se han visto ni palpado, pero que se comunican, he ahí lo extraño. Estas torres se elevan sobre la eterna miseria de las multitudes "que siempre se arrastrarán al pie de las torres salvadoras" (p.247). Este deslumbramiento, solo es opacado por la imagen de sometimiento de los hombres, porque el progreso salva al mundo del aislamiento. El aislamiento equivale a no existir, la información es como la savia del gran bosque global, el campo cultural comunicado debe sacrificar cuotas de humanidad. Las torres dominan a las muchedumbres, el cronista se desplaza desde las torres hasta las muchedumbres.

El progreso en las comunicaciones va a tener un doble valor en las crónicas de Valdelomar. Es decir, la conciencia de esta globalización del sometimiento se percibe a través del innegable impulso de la tecnología y a través de la dependencia de la información. Desde esta conciencia el autor busca preservar los valores que lo animan, por ello es que recurre a sus lectores, en el afán de que este pacto lo defienda de traicionar sus principios: defender la verdad, la belleza, encontrar el alma de las cosas, de la gente.

En el ideal cosmopolita que Valdelomar enarbola se instala, sin embargo, como hemos visto, la desconfianza, el sometimiento que conlleva a depender de las torres

"salvadoras". "El cable mata a una celebridad, la hace resucitar, nos traduce un discurso de Asquich o de Clemenceau…" (2000, p. 193 T I). La prensa crea un discurso en el que se "lee" el mundo, se "traduce", se naturaliza la falsedad. La lógica de la comunicación en sociedades tradicionales es el cara a cara, el chisme, el dicho popular que incorpora Palma. El periódico en épocas virreinales traía sin embargo noticias de fuera, pero respaldadas por la letra escrita, llegadas a cuenta gotas luego de un largo viaje, sin la avalancha o apresuramiento que supone cables sucesivos. La producción de noticias locales se hacía en base a los informes del país y a redactores conocidos y que discurrían por las calles con los lectores. David Spurr echando mano a las diferencias entre las sociedades tradicionales y las modernas, establecidas por Michael Real[33], señala:

> En las democracias capitalistas industriales y en las postindustriales, la comunicación adquiere una forma especial a través de los medios de comunicación de masas, impresos o electrónicos y el individuo se convierte en un consumidor o productor de artículos de consumo fabricados por máquinas. Esta diferencia económica fundamental pone en juego todo un conjunto de diferencias en los valores, dado que las sociedades tradicionales, en un contexto determinado, pueden privilegiar la estética por encima de la tecnología, lo sensorial por encima de lo racional, la conservación por encima del consumo y el pensamiento de mosaico por encima del modo de pensamiento lineal (Spurr, 2013, p. 126).

Valdelomar escribe cuando las grandes transformaciones tecnológicas que se dan en la prensa ponen en peligro la propia individualidad del cronista, siempre presto a subrayar sus sensaciones, sus valores, su capacidad de interpretar y descifrar. Otra imagen poderosa es la convicción de que el progreso desafía a la naturaleza y esta reacciona (Titanic). Dos años después del hundimiento, iniciada la Gran Guerra, la idea de que se ha desatado una furia humana, que consume "la vitalidad del universo" enturbia el ideal civilizado afincado geográficamente en Europa. Pero lo que impacta a los ojos del escritor, no son solo las muertes y la destrucción de ciudades, sino el que las luchas hayan llegado al centro simbólico del arte y la ley.

> Las pasiones desencadenadas han hecho lo más grave que podía hacerse en esta guerra. Ya no es el edificio moderno, ni la fábrica laboriosa, ni la catedral gótica destruidos. Ahora es el Acrópolis de Atenas profanado por los hombres sedientos de sangre (2000, p. 460 T. II).

[33] Michael Real. *Mass mediated culture*. Englewood Cliffs. N.J. Prentice Hall, 1977. (Citado por David Spurr, 2013).

Y lo peor es que han sido los aliados los agentes de la destrucción. Esta profanación lo convence de que el odio es común a los hombres, pero agrega: "En cada hombre moderno vive, duerme y espera un bárbaro del cortejo de Atila…" (2000, p. 461 T. II). La continuidad entre lo bárbaro y lo moderno es otra imagen poderosa motivada por el conflicto bélico.

En 1914, Abraham Valdelomar trae de Europa el dandismo como práctica estética del cuerpo y con ello el énfasis en su propia imagen en la construcción del discurso, al estilo Wilde y Gabriele D' Annunzio; paralelamente comenzaba a desplegarse en redes y a crear redes, fenómeno muy importante para los modernistas y que contribuyó al despliegue inusitado que tuvo el movimiento en el continente. Los viajes, publicaciones, traducciones, la escritura misma se deben entender como acciones vinculantes que van constituyendo y reforzando la red.

La categoría red es más adecuada para entender el grado de información actualizada que los modernistas peruanos tuvieron en razón de sus ambiciones cosmopolitas. A diferencia del concepto de campo cultural (Bourdieu, 1980) que más bien grafica las luchas por la consagración, la red permite definir "a través de su entramado la transferencia de tópicos culturales, ideas, modas, etc. prescindiendo de contactos personales y no siendo estos determinantes" según lo propuesto por Claudio Maíz (2011, p.27). La base de la categoría red proviene de un proyecto de formar una posible ciencia de las redes en el campo de la cultura y dentro de la teoría comunicacional. Este concepto nos ayuda a visualizar mejor las vías de información y relación en la que se desplegaron los escritores de la época y a explicar su grado de información en cuanto a movimientos y tendencias literarias universales; las redes nos permiten explicar las influencias y transferencias de un campo cultural a otro.

Los colónida, antes y después de la revista, crecieron al calor de la polémica que no es sino un evento de conflagración en la red que hace posible su sostenibilidad. Por entonces no perciben sino la fiebre de la polémica, pero, aunque lo sugieren, ellos mismos habían creado un nodo, es decir una comunidad de pensamiento y acción dentro la red literaria de los modernistas que era trasatlántica, tal como los cables que traían las noticias. Como muestra de su poder exhiben el caso de José María Eguren, autor que entronizan definitivamente en la escena literaria. Fue, probablemente, la temprana muerte del líder, Valdelomar, que el retorno o retransmisión de los productos locales hacia el

exterior se viera interrumpida y, como consecuencia de ello, la lectura del mismo Conde de Lemos o Eguren no atravesó fronteras o lo hizo lentamente.

Como se ha señalado, la conexión con las corrientes cosmopolitas del arte literario se promueve desde los inicios del modernismo peruano, como un gesto de apropiación de una cultura universal, en una dinámica de intercambio desigual, pero en la convicción de que había un aporte que hacer y sobre el cual trabajar. De manera que en la búsqueda de ese aporte Valdelomar y su grupo se mantenían informados, estudiando, trabajando y disputando espacios en el campo intelectual. El aporte debía revestir originalidad y a la vez un código universal, el ámbito de la crónica fue muy útil para ese fin porque hacía posible difundir ideas, conceptos, modas literarias, es decir todo tipo de productos culturales con una carga de modernidad y con ello una propuesta acerca de los valores que los peruanos debíamos defender como propios.

En la obra de Valdelomar la importancia de la crónica se debe medir por el peso de la reflexión del artista sobre su medio, su arte, su trayectoria y sobre los que lo acompañan en el camino. La unidad en la diversidad de la crónica de Valdelomar está marcada por la figura del artista, desde el soldado de artillería de *Con la argelina al viento*, que escribe a escondidas, hasta el que desdeña la vida en sus *Fuegos Fatuos*. El mundo exterior se configura como obra de arte en la mirada, no quiere ver lo feo, y la realidad se engrandece en su imaginación.

### 4.2.2 El humor en la crónica: mecanismo de la ficción

Beltrán Almería, siguiendo los lineamientos de Bajtín, estudia a profundidad el humorismo y señala que el problema de su estudio radica en que es reacio a su caracterización, además la teoría literaria ha preferido basarse en el patetismo y no en una estética que representa la cara alegre y vital del mundo. Las estéticas serias, como el patetismo y el didactismo, corresponden a una cultura elevada, tienen una conexión orgánica con el poder y los valores de las clases dominantes, mientras que el humor no es útil al poder porque no marca distancias, más bien las destruye. La risa presenta la dimensión igualitaria y libre del mundo (2017, pp. 262-265)

En el caso de la crónica “Las doce del día en Lima”, hemos identificado la estética del humor aplicada a una situación aparentemente común, un caso, supuestamente delictivo, pero sin relevancia, y que, transmutado por el artista en situación elevada e ínclita, logra la hilaridad mediante la parodia. “El aspecto esencial de la parodia es precisamente su dimensión estética, esto es, que se trata de un método que destruye, riéndose, la elevación y la seriedad” (Beltrán, 2017, p.283). Una de las líneas más creativas de esta estética es la de la fusión de lo serio con lo cómico, que es precisamente lo que logra Valdelomar en el contexto de esta crónica.

Lo primero que hay que preguntarnos es cómo llega la estética del humor a la prosa periodística y concretamente a la crónica. En el ámbito latinoamericano uno de los cronistas más celebrados por sus crónicas ligeras e hilarantes es Machado de Assis, pero en nuestra tradición hispánica la vertiente no seria se encuentra en el costumbrismo, vinculado a la crítica de costumbres española y a su vez a los géneros clásicos del teatro clasicista francés y, en la antigüedad, a la comedia latina inspirada en el griego Menandro. Nuestro costumbrismo se inicia con una tendencia más bien conservadora. La lírica cómico seria, conceptista y quevediana también tiene importancia en nuestra tradición en la línea de Caviedes y de Terralla, que se basó en la crítica de costumbres. De manera que en razón de la formación de sus autores y de la permisividad del género, el humor se materializa en la prosa periodística mediante el cuadro de costumbres.

En el costumbrismo hay figuras de la imaginación que es importante tomar en cuenta y que son estrategias del humor, los conflictos en base a los roles masculino y femenino en un matrimonio, la pareja dispareja (como la señora Escolástica y su marido en “Un paseo a Amancaes” de Pardo y Aliaga); el hombre inútil (el niño Goyito de “Un viaje” de Pardo y Aliaga); la vieja chismosa (Ña Catita de Segura); el soldado fanfarrón (en “El sargento Canuto” de Segura), todos ellos con una tradición fundada en los personajes tipo que construye un personaje sin subjetividad, representativo de una especie, como objeto moldeado a los valores de su entorno. El personaje tipo no tiene sino la libertad que el autor quiere darle. Estos personajes tipo se configuran bien en la prosa de los cuadros de costumbres y concentran el devenir del relato en su desenvolvimiento, de manera que pueden delinearse bien como en el teatro, pero en la crónica el procedimiento o la estrategia del humor es distinta porque la anécdota debe pesar más que cualquier personaje tipo. Es decir, el hecho fortuito, inesperado, sorpresivo

que se presenta bajo el tratamiento del humor, debe tener la suficiente relevancia para que sea convincente e hilarante, dentro de los límites que el género le permite.

Es en ese sentido que opera la crónica "Las doce del día en Lima", donde se parodia un género serio, más bien jurídico o legal, el del *caso judicial*. Beltrán habla de dos tipos de parodia, la parodia burlesca que da lugar a un género nuevo, es decir que basándose en un género gastado o cuestionado crea uno distinto, como el caso de los sonetos paródicos del prólogo del *Quijote.* La parodia irónica, más bien, ataca al género sin destruirlo, es una crítica no una burla, que utiliza el método de la risa callada como estrategia de humor. Uno de los aspectos más interesantes de este tipo de parodia es lo que se denomina saturación del lector, quien, como receptor ingenuo, percibe la alteración del género y la irrealidad de la situación pero que puede llegar a percibir la ironía. (Beltrán, 2017, p. 283)

La crónica "Las doce del día en Lima" se inicia con el ir y venir, sin ton ni son, del cronista y un amigo, por el Jirón de La Unión, vía céntrica de la Lima de antaño, vagando "sin inquietud", hasta que un tumulto llama su atención. Esta primera parte cumple con la estructura de una clásica crónica modernista que describe la vitalidad de la calle comercial, la arquitectura señorial, los jóvenes en la barbería, el Palais Concert… y, sin embargo, el artista, cronista, se siente aburrido como limeño, como peruano, como sudamericano, sin nada nuevo que ver. Es el aburrimiento, el tedio frente a lo cotidiano a lo vulgar. Pero es entonces que sucede algo *extraordinario,* distinguen un tumulto y alguien grita "lío" en la esquina.

A partir de aquí empieza una segunda parte, el tumulto le da sentido a su paseo errante, lo que sucede tiene el carácter de un acontecimiento: un policía discute con un tal "Quispes" sobre la cachetada que este último le ha propinado a una gitana por no acertar en su destino, que era, según el afectado, casarse. Como eso no había pasado, Quispes reclamaba "su sol" a la gitana, la cual más bien le decía ahora que iba a morir. La crónica reproduce el diálogo entre los personajes, inscribe en el discurso directo la palabra ajena. Pero es entonces que el cronista transforma lo que ve en un hecho trascendental, lo mitologiza. El policía decidido a llevarse preso a Quispes es detenido por la argumentación del cronista que interviene y construye inmediatamente *un caso judicial.* El cronista refiere que le pareció injusta la decisión del policía. Nosotros advertimos que la crónica en esta parte asume la estructura formal judicial. Este caso se presenta en tres partes a) la argumentación, b) la elevación, y c) la solución. En la

argumentación el cronista explica al policía que había tres fuerzas concurrentes en este hecho, la autoridad del Estado representada por el policía, la de la ciudadanía, representada por Quispes, y la del Destino, representada por la gitana. En la parte b) la elevación del caso, que se produce por la comparación, Quispes es en realidad un héroe que va a consultar al Oráculo, interpretado este último por una pitonisa, es decir la gitana, quien no es ya una simple mujer sino la fuerza sobrenatural del Destino contra la que Quispes se rebela. La parte c) la solución, el cronista logra convencer al policía de la heroicidad de Quispes quien se retira sin reclamar más su sol y la gitana, por su lado, hace lo mismo, igual que el policía.

La parodia irónica critica al género, pero no lo destruye, es decir que este caso judicial, construido exprofeso por el cronista, razona sobre la base de un imposible, pero lo hace con la intención de criticar la lógica punitiva del caso judicial que busca culpables. Con la intervención del cronista nadie va a la cárcel, la gitana no devuelve el sol y la autoridad queda conforme. La crítica es a la estructura de la desigualdad y el statu quo que la existencia de un castigo hubiera refrendado, los valores que defiende con la irónica argumentación, la risa callada y la saturación de elementos racionales, legendarios y literarios, son los de la igualdad y el perdón. Todo ello a pesar y más precisamente por estar la crónica plagada de calificativos racistas y de segregación social. Los calificativos racistas incrementan la estrategia del humor de la época: "Aquí lo que hay no es un hecho vulgar y repugnante de un serrano que le pega a una mujer, sino algo más trascendental: aquí hay el caso de un hombre, Quispes, que se rebela contra el Destino, la gitana." (Valdelomar, 2000, p. 639) No se debe pasar por alto las categorías sociales tan bien delineadas en la Lima de entonces, ni la violencia ejercida sobre una mujer que sin embargo huye de la escena aprovechando el desconcierto. Pero lo importante es que, entre la sonrisa y el aburrimiento, el cronista figura una ciudad en la que se busque acuerdos, racional y civilizada.

Es importante hacer notar el procedimiento por el cual el suceso recogido por la crónica se convierte en un relato. El sujeto de la enunciación une discurso e historia al crear un hablante que refiere los hechos en simultáneo a la narración de los mismos y esto se advierte en el tiempo de la acción "Vamos por el centro…". La perspectiva del hablante es la de un flaneur, pero los hechos que cambian el curso del paseo son tomados para construir un breve relato y en él introducir la simbolización. Sobra decir que este es uno

de los procedimientos impresionistas a los que echó mano el cronista para construir un relato dentro de la crónica y vía este recurrir a los procedimientos de la ficción literaria.

### 4.2.3 Desdoblamientos y dandismo

En un artículo sobre las crónicas denominadas "Diálogos máximos", Estuardo Núñez (1966) señala que en los últimos años de su breve existencia Valdelomar demostraba interés por las formas dramáticas y la actividad teatral. Como prueba de ello recuerda las crónicas referidas al tema y la obra que, a su regreso de Europa, escribiera con José Carlos Mariátegui: *La Mariscala*. En esa misma línea considera las dos obras inconclusas, la tragedia pastoril "Verdolaga" y "El Vuelo". Según Núñez los reportajes o crónicas dialogadas o lo que podríamos llamar reportajes "hechizos" contienen ese interés por lo dramático, señalando además que es "lo más afín a su espíritu ansioso del intercambio de ideas". Algunas de estas crónicas dialogadas las denominó "Diálogos máximos", la mayoría de ellas sobre arte y estética, algunas veces su interlocutor fue José Carlos Mariátegui, otras el ruso Smallens, director de orquesta de la compañía de Ana Pavlova, el actor italiano Luigi Nicoletti, o el ilusionista, hipnotizador Onofroff, todos ellos visitaron Lima entre 1916 y 1917 (Núñez, 1966). Estas consideraciones calzan muy bien con el interés de Valdelomar por su escritura en periódicos, el público es un factor determinante, ofrecerle un producto diferente es el objetivo del autor. Es decir, como bien señala Núñez, en diversos reportajes el único autor fue Valdelomar, que en realidad dialogaba consigo mismo o incluso representándose en un interlocutor del cual hacía escarnio. "Por eso los reportajes tienen el valor de diálogos ficticios, de total originalidad y paternidad a cargo de su autor" (Núñez 1966, p. 139). El caso es que lo que intentaba era exhibir sus dotes de actor o de conversador en formato periodístico, ofreciendo un texto en cierta forma histriónico, dialogizado, simulando la palabra ajena.

Precisamente la entrevista a José Ingenieros (Bernabé, 2006a; Neyra, 2020) es una muestra de la convicción con que Valdelomar practicaba su arte, el arte del dandismo, la simulación, la actuación pública en la que ser y parecer se fusionaban para representar a un artista. En la entrevista Valdelomar se empeña en presentar al genio argentino como un hombre cualquiera, incluso no lo entrevista en un lugar especial, lo encuentra en el

tranvía, en la calle. Autor de *La psicopatología en el arte* (1902), *Simulación de la locura* (1905), Ingenieros es para un *poseur* como Valdelomar, demasiado simple, capaz de ser confundido con cualquiera. La pose del argentino es vulgar, es genio pero no lo parece, algo inconcebible para un maestro de la pose, la cual es parte de la vida del artista, del genio, que además de ser debe parecer (Bernabé, 2006a). Más aún cuando en el juego de simulación Ingenieros no se da cuenta de la pose del peruano. De manera que, al experto en simulación, que incluso se atrevió a considerar a ésta como una falsedad moralmente objetable, se le escapó la simulación de Valdelomar.

Para la estética modernista, la pose no solo fue una fórmula de legitimación y consagración, sino que se instaló problemáticamente como una estrategia para visibilizar el arte. En ese contexto la necesidad de un público era evidente y pasaba por construirlo en el texto periodístico en este caso, encontrarlo en los cafés, plazas o teatros de Lima y por supuesto en sus reportajes simulados o reales.

> Leída desde los conflictos que desatan las tensiones entre artificio y autenticidad, entre presentación y representación, entre simulación y verdad, la obra de Valdelomar abre un espacio inédito para la literatura peruana y latinoamericana (Bernabé, 2006, p. 123).

De manera que los diálogos, los reportajes "fabricados" fueron muchas veces la demostración de la fórmula cronística de la simulación, espacio en donde podemos ver también las transfiguraciones del cronista. Neyra señala además que en su obra narrativa se puede observar tempranamente la utilización de dos características del dandismo: "el reconocimiento de un público y el deseo de sorprenderlo" (2020, p. 77).

> Se trata de un dandismo que se nutre de las ideas del francés D'Aurevilly y su modelo británico Brummel. Desde la escritura, Valdelomar comenzó la construcción de un marco que más adelante le permitiría, en un contexto de lucha por el reconocimiento de la intelectualidad provinciana, desplegar su dandismo con plenitud (Neyra 2020).

Los desdoblamientos y simulaciones responden a un plan bien trazado por el autor, muy lejos de la escisión que construyó la crítica entre el Valdelomar tierno y aldeano y el dandy, o entre el criollista y el vanguardista. La crónica revela las decisiones que tomó en cada estadio de su proceso creativo y las estrategias que ideó en relación a las fuerzas que tuvo que enfrentar.

## 4.3 César Vallejo

César Vallejo escribe crónicas desde Lima en sus primeros reportes al diario *El Norte* de Trujillo. Las crónicas que escribe por esos años manifiestan su interés predominante en la vida cultural y una gran admiración por los escritores de *Colónida*. Pero sería su experiencia europea la que lo haría decidirse por el oficio de cronista con persistencia y continuidad.

El estudio preliminar de Jorge Puccinelli a su edición, *Artículos y crónicas completos* (2002), de la obra periodística de César Vallejo, es particularmente importante. Puccinelli, compilador, investigador y conocedor profundo de la obra vallejiana, distingue dos etapas en su producción escrita en periódicos; la publicada principalmente en *El Norte* de Trujillo, época de *le mot rare*, caracterizada por un "lenguaje generacional" que comparte con sus amigos de la bohemia de Trujillo y que mantiene en sus primeros años en París. La segunda gran etapa, denominada de *le mot juste*, se abre cuando su oficio de cronista y corresponsal se extiende a otras revistas y periódicos franceses y españoles, además de continuar con los envíos a las revistas *Mundial, Variedades* y al diario *El Comercio* de Lima (2002, p. XXXII). La primera etapa, señala el estudioso, se caracteriza por el "regusto de la palabra, la búsqueda del término exquisito y refinado" (2002, p. XXXII) asimismo, ciertos rasgos impresionistas, incluso vanguardistas, notas líricas e introspección. La segunda etapa, inspirada por una frase de Joseph Conrad: "Dadme la palabra justa y el acento justo y moveré al mundo", que el mismo Vallejo cita. Esto significa para Puccinelli no solo la búsqueda de la palabra "exacta y precisa sino la palabra que expresa la justicia" (2002, p. XXXIX).

> Es la estética de la palabra justa (…). No es la palabra individual, solitaria, del soliloquio, ni la palabra retórica (…). Es la palabra sencilla, dialogante, cálida y humana, volcada a la vida comunitaria, mediante la cual el artista, lo mismo que el pensador o el hombre de ciencia, buscan la verdad para iluminarla (…). (2002, p. XL)

En su análisis Puccinelli nos retorna a la polémica entre el lenguaje y la verdad, discutida desde el racionalismo a partir de su crítica a la retórica. Los ideales lingüísticos de los que hemos hablado en el capítulo II, plantearon, influidos por el racionalismo del

siglo XVIII, la vaguedad de la retórica conceptista que distraía del camino hacia la verdad mediante adornos y retoques sin sustancia. Más adelante, los románticos, como señala Terry Eagleton (2010), se enfrentaron al discurso retórico por considerarlo de la esfera pública y opusieron más bien el campo de la sensibilidad y lo privado como objeto de su creación, sin por ello dejar de tentar la universalidad. La retórica de la antigüedad, vinculada a la esfera pública y política, había quedado desligada de la práctica social durante la Edad Media y reducida a una serie de recursos literarios. Pero en la modernidad resultó nuevamente la retórica en el centro del lenguaje, al considerar filósofos y teóricos literarios que la "razón misma estaba permeada por recursos figurativos de principio a fin" (Eagleton, 2010, p.24) El significado, la acción política, la comunicación, la verdad estaban socavados por la retórica.

Vallejo va encaminar su práctica cronística hacia "la palabra justa", la verdad vinculada a la justicia, pero lo hará precisamente en momentos de una crisis del lenguaje, evidenciada en los discursos públicos sobre la paz y el desarme, pero también en la acción política de quienes formulaban ideales de libertad e igualdad, ya sean franceses demócratas, republicanos españoles o soviéticos rusos. Esa situación repercutirá en su concepción acerca del papel del intelectual y el artista en la sociedad.

La primera etapa de las crónicas nos acerca a un hombre joven, de ídolos intelectuales, Gonzáles Prada por encima de todos, pero también Francisco García Calderón; un lenguaje modernista y procedimientos clásicos: la semblanza, la entrevista, la observación, aunados a un sentimiento de confianza y entusiasmo.

Varios son los temas que atravesarán sus años de cronista en Europa, principalmente: la posibilidad de que América Latina pase a ser el nuevo impulso civilizador en el mundo; la inminencia de una nueva guerra y la incoherencia de los países europeos para mantener la paz, consecuentemente y en especial a partir de 1928, la oposición de fuerzas populares, sindicatos, intelectuales que denuncian los intereses que están detrás de una nueva conflagración; Paris y las urbes modernas, desde distintos puntos de vista; el arte nuevo, el hombre nuevo; España; Rusia soviética; la literatura en Perú; la cultura indígena del Perú y América Latina; la identidad del escritor latinoamericano.

### 4.3.1 Desde Europa 1923-1926

Instalado en París, en 1923, escribe su primera crónica "En Montmartre" (2002, p. 25) que en cierto modo va a marcar un derrotero. Se trata de un encuentro y conversación con un turista español que reconoce a Vallejo como latinoamericano e introduce el tema de América, "¿Por qué la admiración de los americanos por Europa?" "Paris es un ocaso lento y ya verdoso. Aquí todo ha terminado…" (2002, p. 25). Para el español esas palabras eran sencillas de decir, Vallejo se presenta como obrero en busca de trabajo, el español se carcajea. Toda la crónica es un vagabundeo por la ciudad mientras los nuevos amigos conversan, y el español vuelve a la carga con que América es el futuro. Se siente la inquietud del cronista que termina: "Yo me quedo con el tenedor a medio levantar bajo los labios, mirando estupefacto a las ventanas" (2002, p. 27). Esta expresión introspectiva acerca la crónica al lenguaje modernista en su versión dubitativa y de desconcierto, pero lejana definitivamente del lado frívolo o del dandismo.

En las primeras crónicas desde París, podemos advertir el alejamiento paulatino de la escritura modernista, en especial de la línea estetizante. Es un momento de reconocimiento y asombro, entusiasmo y descubrimiento. Hay también una identificación con los valores del statu quo *parisien*, la Francia democrática y artística, centro del mundo intelectual. Su estrategia es más bien afirmativa, comprensiva del entorno material y discursivo, con cierta actitud crédula; se sitúa sobre un plano desde el cual sus juicios alcanzan cierta complejidad, pero sobre la base de la información al alcance, la que se ofrecía al ciudadano común. Conforme avance su comprensión, información y penetración en los hechos sobre los que escribe, la perspectiva va a ser pluridimensional y se va a basar en las proclamas, declaraciones, manifiestos políticos o artísticos, el habla cotidiana, es decir toda manifestación discursiva que encerraba una voluntad concreta, y las comparaba con sus efectos prácticos, la coherencia fáctica, la verdad verificable o la acción pura. Pero en su primera etapa en París, su observación, como es lógico, está muy conforme a los hechos que observa y a lo que el ciudadano común piensa de ello.

Unos meses después, en 1923, el día del aniversario del armisticio, un 11 de noviembre, escribe "La flama del recuerdo" (2002, p. 31) ocasión en que Francia demuestra su "fe en un mundo mejorado por su esfuerzo", Vallejo se conmueve ante la presencia de Raymundo Poincaré en las celebraciones públicas de París. Los héroes de la

guerra como Clemenceau, Poincaré, entre otros, devinieron en líderes de opinión. América (entiéndase los países latinoamericanos), señala, puede aguardar un largo periodo de paz gracias, en parte, a Francia. De manera que las celebraciones del armisticio nos muestran a un hombre sinceramente convencido de la voluntad pacifista de los líderes políticos y de la proyección hacia nuestros países de esa tranquilidad. Es la época de las semblanzas, tipo textual de la crónica sobre el que expusimos en el capítulo I: "Ventura y Francisco García Calderón", "Hugo Barbagelata", "Gonzalo Zaldumbide", "Alcides Arguedas", figuras entre la diplomacia y la literatura, que revisten suma importancia intelectual y a quienes entrevista y admira.

En "El salón de las Tullerías de París" de 1924, se inicia lo que podríamos llamar la madurez de Vallejo, inconforme con los juicios condescendientes de los críticos parisinos a cualquier exposición, faltos de ponderación y agudeza. Las crónicas permanecerán por los siguientes años en una ir y venir entre el entusiasmo, la ironía, la decepción y la esperanza, estos primeros años Vallejo es una habitante de París que escribe para el Perú, España u otros países latinoamericanos y se instala en el peligroso espacio del intérprete. Lo que sorprende en este caso es la rapidez con que Vallejo asume una perspectiva crítica, definitivamente su campo predilecto, el arte, le permite semejante evolución, pero empieza cuestionando nada menos que a los críticos franceses, en el centro del mundo del arte que es París.

La modernidad y la persona humana habitante de las metrópolis, tema vinculado al trabajo y a la sociabilidad moderna, es otro de los puntos de apoyo para su reflexión. Aunque pocas veces se refirió a la mujer, lo cual lo distancia también de la crónica modernista clásica, en su crónica "Las mujeres de París" de 1924 (2002, p. 63. T.I) expresa su asombro ante la ciudad moderna: "Para el neomundial que por primera vez visita París, hay una cosa en la gran urbe, que él, más que ningún otro, constata de inmediato: la escasa población infantil" (2002, p. 65). Se trata del tópico de la mujer nueva, libre, independiente, símbolo estético moderno (Beltrán, 2017). La crónica reproduce el diálogo con un médico de América que le asegura que en París "la mujer ya no es mujer". La voluntaria infertilidad de las mujeres es una poderosa imagen asociada a la ciudad moderna. La objetividad de la imagen, en esta forma dialogizada, es respaldada por el juicio de un médico que confirma un cambio evolutivo o en este caso, para Vallejo, involutivo. La voluptuosidad de la *femme fatal* modernista, símbolo estético, se reemplaza por una proyección de los efectos de la ciudad moderna sobre la mujer

maternal y desbarata así la belleza natural femenina de origen romántico. La fuerza destructiva de la mujer infértil es moderna. El término *neomundial* que usa Vallejo se refiere a ese tipo de persona que puede distinguir, de inmediato, la falta de niños en las calles de París. El *neomundial* no es propiamente un moderno, es un ser extraño a la metrópoli. Es el individuo que recién conoce o descubre, desde su marginalidad, el mundo y a quien las imágenes estériles de la vida moderna, impactan. Vallejo es un *neomundial*.

A pesar de su decepción por los cambios "biológicos" (o más bien de género) de la crónica anterior, en la crónica "La exposición de artes decorativas de Paris" de 1925 (2002, p. 89), podemos encontrar un verdadero deslumbramiento por las buenas acciones de los hombres, en la magia de la exposición, pero que proviene del arte que en cierto modo contrarresta el odio que aún se recuerda de la guerra, tal es la fuerza regeneradora del arte.

Una de las más bellas e importantes crónicas es "Entre Francia y España", fechada por el editor en noviembre de 1925. Es también la primera muestra de agotamiento de todo lo que implica la experiencia de la ciudad, Vallejo está en Biarritz, un espacio intermedio entre la ciudad moderna y que conserva todavía humanidad, es la frontera del País Vasco francés, va camino a España y comenta la buena crítica que ha recibido en *El Imparcial* de Madrid; pero inmediatamente sostiene que no va a España en gira literaria, "sino en gira de buena voluntad por la vida" (2002, p.181). El escritor siente la necesidad de experimentar perderse allí donde no hay letreros ni señales, ni todo lo que la ciudad ofrece. "Ya no hay campo ni mares en Europa, ya no hay templos ni hogares. El progreso mal entendido y mal digerido los ha aplastado" (2002, p.183). Le han dicho que Rusia y España conservan su pureza primitiva, "la pureza de gesta de América" (p.183). Estas versiones las comprueba en su viaje a España porque en la siguiente crónica "Wilson y la vida ideal en la ciudad" (2002, p. 184) de diciembre de 1925, fecha del editor, señala: "En Madrid se tiene la impresión de que los elementos del progreso no son ya nuestros amos y nuestros verdugos, mecanizándonos bajo una ley advenediza, fatal y ciega (…) sino que, antes bien, ellos contribuyen a libertarnos y a incrementar nuestra vida" (2002, p.185). Consideremos, sin embargo, que, clausurada la posibilidad de España, una vez iniciada la Guerra Española, el horizonte será Rusia. La pureza primitiva de América y en cierta forma del Perú, será su norte.

Georg Simmel, escritor británico, ya en 1918 publica *El conflicto de la cultura moderna*, idea que expone además en diversos trabajos de su monumental obra. Simmel

habla de la cultura objetiva, es decir todo aquello creado por el hombre en el plano cultural, desde dogmas religiosos, arte, doctrinas sociales y filosóficas, leyes, constituciones políticas, sistemas científicos, preceptos morales, etc. El individuo asimila esas creaciones y de ello resulta la cultura subjetiva que le permite a su vez crear. En momentos de equilibrio, como en la época de la Grecia Clásica, la cultura objetiva y la subjetiva se armonizan en relación a la creación y la asimilación. Pero en la época moderna "por efectos de la división del trabajo y de la irrupción frenética de la técnica sobre el ámbito de la cultura" (Astrada, 2011, p. 8), la cultura objetiva se ha multiplicado e independizado y hasta sobrepasado a la cultura subjetiva. La consecuencia es una pérdida de alma, la incapacidad para crear por encima de las fuerzas del mundo de los objetos y ante las fuerzas de una cultura objetivada y objetivante. (Astrada 2011, pp.7-10) Simmel es de una generación anterior a Vallejo, y muestra con sus escritos, que la crítica a la cultura moderna concentrada en la ciudad estaba ya claramente formulada. La ciudad como espacio de materialización más evidente de dicha cultura sufría también una revisión de los modelos propuestos desde su centro y fue objeto principal de las reflexiones de Simmel.

La identificación con España por parte de Vallejo es un sentimiento que asociará con la naturaleza, con la patria, la amistad, la acogida, pero también con las experiencias vitales más humanas donde, de acuerdo a Simmel, el hombre puede todavía crear, participar de la creación de la cultura sin ser sobrepasado u objetivado por las mismas creaciones culturales.

### 4.3.2 Desde Europa 1926-1938

La conciencia de que una grave crisis se avecina que implicará un riesgo incalculable para la civilización estará siempre presente en las crónicas de esta etapa y siguientes. Las cifras del armamentismo, los intereses financieros de las potencias, las alianzas que se fortalecen y como es sabido, las consecuencias de la primera Gran Guerra, son indiscutibles. No se trata solo de la guerra, es un edificio de valores políticos, civilizatorios, humanos en general que en la conciencia de Vallejo representaba Francia y que se derrumba lentamente.

Para Vallejo es importante mantener en el horizonte simbólico un espacio de realización humana. Clausurado cada vez más el futuro en Europa, mantiene sin embargo a España en la mira de sus esperanzas, de manera progresiva pero cada vez más clara, los soviets, ese intento nuevo que parece representar el gobierno del pueblo en Rusia, será el espacio alternativo que mantendrá abierta la utopía de un destino humano.

Vallejo, en 1926, ironiza sobre el desarme y la política internacional europea que celebra conferencias sobre la paz cuando las cifras son contundentes: la industria de la guerra está en su apogeo. La línea de continuidad con las crónicas de Ventura García Calderón reside precisamente en que los dos se sitúan frente al colapso de la civilización. Para VGC, la condición de país imperialista le había granjeado muchos enemigos a la propia Francia, para Vallejo, años después, ese mismo imperialismo está tan naturalizado que nada menos que un Poincaré se atreve a reclamar por la libertad del trabajador ruso, cuando en realidad lo que expresa es la firmeza de un discurso imperialista. En ambos escritores peruanos, sin embargo, hay un énfasis en la tolerancia de la diversidad, Francia no teme la imposición de modelos políticos foráneos, se siente muy segura de su propio modelo.

En su crónica "El Disco de Newton" de agosto de 1928, utiliza la imagen de los colores que se funden en uno solo, distinto a todos, contenida en el disco de Newton, dispositivo que demuestra que la luz blanca está formada por los siete colores del arco iris. El disco al girar propicia que los colores se fundan para dar paso al blanco. Lo mismo sucede con las "razas" y ciudadanos del mundo en París. La contraposición de la provincia francesa y París, con el ambiente "cósmico" que se alcanza en la Ciudad Luz, hace pensar que París era ya para esos años de entreguerras un espacio distinto para la misma Francia. No solo se trata de que todos los habitantes, provengan de donde provengan, sigan usando sus trajes y viviendo sus costumbres, se trata de que el espacio es un entreacto entre sus lugares de origen y la propia Europa.

La provincia francesa tiene más bien ese carácter propio de lo francés que no se encuentra en París. Basta salir hacia las provincias y se advierte que se ha dejado Londres, Río de Janeiro o Angora, es decir, las distintas, razas, las distintas normas y hábitos sociales que conviven en París y que han hecho de esta ciudad una urbe universal. Señala que París es una ciudad desprovista de sello indígena, sin embargo, tiene una fisonomía inconfundible.

> ¿Cómo logra París semejante ritmo ciudadano? Lo extraordinario del mecanismo ciudadano de París consiste, sin duda, en que él permite a los hombres de todos los puntos de la tierra convivir en la gran urbe, manteniendo en ella sus formas autóctonas de existencia, aunque sin alcanzar a imponer estas disciplinas aborígenes como nota dominante de la sociedad parisiense (Vallejo, p. 655).

La pluralidad que ha logrado la ciudad y que sería en cierta forma la clave del futuro de las metrópolis modernas, es la posibilidad plural de la convivencia. "Pero hay un límite a esta especie de extraterritorialidad vital de los habitantes de París" (2002, p.655), dice Vallejo. El límite consiste en que, a pesar de experimentar su propia cultura, no son absorbidos por la ciudad, como sucede en New York o Buenos Aires.

> En esas urbes de América los extranjeros conservan sus signos y modos de vivir originarios solo por un tiempo, hasta que son absorbidos y asimilados por el espíritu nacional. En París en cambio, los extranjeros no llegan nunca a perder sus rasgos y formas de vida originarios" (Vallejo, 2002, p. 655).

La forma en que experimenta París el santiaguino no discute con su ser originario, postula entonces la imagen de un "espíritu común de ciudadanía", hay allí una atmósfera común y orgánica de "convivencia ciudadana". La intención, pensamos, es un esfuerzo por postular la imagen de París como la ciudad del futuro, capaz disolver las diferencias que entrañaba la participación de nuevas etnias en el escenario mundial, precisamente porque la guerra había demostrado que la tolerancia era un antídoto contra la beligerancia, que la aceptación de la cultura del extranjero, sin que este pierda su esencia, se había logrado en París. La propuesta civilizatoria para el futuro se había realizado en Paris. Hasta cierto punto es la última concesión que va a hacer a la ciudad moderna.

Ahora bien, resulta interesante el uso del término cosmopolita para diferenciar a ciertas urbes, como Nueva York o Buenos Aires, de Paris. El factor cosmopolita en ellas tiene un efecto disolvente sobre las identidades culturales, esas urbes absorben a los ciudadanos venidos de lejos sin que por ello se geste una identidad común y un espíritu solidario profundamente humano, como sucede en la ciudad Luz. Una ciudad cosmopolita, en los términos de Vallejo, se comporta como un monstruo que deglute y transforma para siempre a los seres humanos.

> En Paris no se vive, pues, una existencia cosmopolita, que es mezcla física y agregado meramente material de los hombres, sino una vida cósmica, que es compenetración profunda y plena de individuos en un ambiente orgánico de ciudadanía universal. (Vallejo, 2002, p. 656)

Vallejo, en el proceso de entronización a la ciudad y a la cultura, nunca utiliza el nosotros, como sí lo hace Ventura García Calderón, un nosotros convocado desde una consonancia con los valores que ha puesto en riesgo la Gran Guerra; pero como hemos visto se siente en una extraña "extraterritorialidad". Ese espacio extraterritorial es París, o más bien su visión de París, la tierra de todos y de nadie, que no anula y que asimila y transmuta, la ciudadanía parisina es la ciudadanía civilizadora. Al respecto Mónica Bernabé afirma:

> Pensar y escribir con el cuerpo implica desplazar a las identidades fuera de la metafórica de lo nacional para iniciar nuevos procesos de identificación, pero ahora desde el ámbito de la ciudad cósmica que es lo mismo que decir el lugar en que surgen nuevas formas de imaginar la vida (2006, p.20).

Las formas de imaginar la vida copan en gran parte las perspectivas del pensamiento vallejiano presente en sus crónicas. Pero "desplazar las identidades" es un fenómeno incomprensible para la intelectualidad peruana, aún en la época de Vallejo, y la implicancia de este nuevo proceso de identificación en la literatura y la cultura ni siquiera es debatido en esos momentos. Cuando Vallejo propone la ciudad de París como modelo que permite imaginar una "ciudadanía universal", un modelo ya realizado, está superando las imágenes que siempre vincularon a la ciudad con la moda o el centro del arte, y más bien relaciona la fuerza de atracción de la ciudad con un ideal universalista. Desde la crónica plantea imaginar esta comunidad solidaria y se sitúa en las antípodas de una lectura regional o particularista de la vida.

Otras imágenes de Paris no concurren siempre en esta aparente armonía humana, en el dato más autobiográfico habrá ocasiones en que encontremos a un Vallejo desolado, quebrado en Paris, pero para el momento que escribe "El disco de Newton" ha comprendido bien la diferencia entre el mundo europeo en el discurso o incluso en la ideología civilizadora, y la convivencia humana en la capital francesa. La contradicción entre la acción de los líderes políticos y los habitantes de París se basa en el concepto de "ciudadanía universal", ausente en el discurso político. En la crónica "La dicha en la libertad" (Vallejo, 2002, p.523), complementa en cierto modo la de "El disco de Newton", en ella que sostiene que se debe recordar siempre que hemos nacido para ser dichosos y que ni religión, ni filosofía, ni progreso o proyecto político tienen sentido sino procuran la dicha. Esa dicha debe basarse en la libertad.

### 4.3.3 Vínculos con la tradición ensayística

Las crónicas desde Europa abren nuevos horizontes para el género y, sin embargo, guardan estrecha coherencia con toda su obra escrita. Vallejo inicia, desde nuestro punto de vista, un nuevo ciclo en la crónica peruana, aquel que incorpora la práctica de una crónica ensayística, la crónica que trata de responder preguntas trascendentales. Biográfica y confesional en menor grado, mezcla de ensayo y crítica, plantea reflexiones que siguen el curso de los acontecimientos de impacto mundial, la crónica vallejiana utiliza un lenguaje que recoge de la larga tradición latinoamericana de la prosa periodística, con puntos de enfoque en la ciudad, la vida literaria, el acontecer político, los hechos cotidianos pero que hacen contacto siempre con un evento político o cultural. Frente a la crónica interiorista del autorretrato marca una distancia, sin negar la exposición de su propio devenir político e ideológico.

Como sabemos el ensayo europeo clásico se americanizó durante las épocas previas a la Independencia, pasó de ser un ejercicio intelectual a un ejercicio político:

> (…) podemos distinguir entonces entre dos tipos de ensayística. Una tradicional de temática variada, que cumple una función básicamente intelectual y que floreció en Europa durante los siglos XVI y XVIII y, otro, americanizado, que se caracteriza por una unidad temática centrada en la propia identidad y por una activa función política y que conoció su auge en los siglos XIX y XX (Houvenaghel, 2002, p. 535).

La crónica de la segunda época de Vallejo, la de la estética de la palabra justa, como señala Puccinelli, indaga sobre diferentes identidades, la de su propia identidad como artista e intelectual, la de los latinoamericanos en Europa, la de la ciudadanía universal, la obrera, la de los latinoamericanos en Latinoamérica, es decir, una reflexión que responda a la pregunta ¿quién soy?, ¿quiénes somos? Y colegir de allí la situación de los sujetos en el mundo.

Esta forma de construir la crónica rompe con la fragmentación que suele ser la manera en que el discurso periodístico representa la realidad "(…) a partir de impresiones primeras y aisladas, más que conjuntadas" (Martínez et. al. 2008, p. 164). Vallejo busca la explicación teleológica que el periodismo impide, su crónica es una constante lucha

entre la fragmentariedad, que la experiencia urbana y moderna le hace experimentar desde la crónica y su afán integrador y filosófico. La trayectoria de sus crónicas sigue la evolución de su pensamiento.

Incorporada a la crónica, dicha tradición ensayística, no puede mantener el despliegue argumental del género, a pesar de la gravedad de los temas que aborda, y además se mezcla con todos los materiales propios del periódico, brevedad, actualidad, difusión. Por lo tanto, sus crónicas recogen lo que se puede considerar elaboraciones de su pensamiento, no de su conocimiento. Ciro Alegría Varona en *Adagios* (2018) sostiene: "Pensar no es entender. Pensar es no entender. Se piensa lo que no se entiende, pues si se entiende, se conoce, y lo conocido ya no se piensa más, se sabe" (p. 26) Ese proceso de pensar y tratar de entender, se inicia con la primera crónica en París, con el encuentro con el español que "sabe" que Europa está muerta. Vallejo fortalecerá sus principios y su coherencia, y avanzará con inquisiciones persistentes como cuando se pregunta "¿Existe un espíritu Latinoamericano?" (2002, p. 687) "¿En virtud de qué ritmo específico de la historia, ha de ser América Latina el foco de la próxima civilización?" (2002, p. 691). Pero cuando concluye un diálogo con un tabernero de apellido Muchay, dice: "Bajé mis ojos, dando viento a mis órganos medianos y me quedé Vallejo ante Muchay" (2002, p.680), como si su apellido fuera sinónimo de desconcierto; las certezas aparecerán para oponerse a un pensamiento europeo que se juzga a sí mismo moderno, civilizador, democrático, precisamente cuando se dirige al despeñadero de una nueva guerra y cuando la vida moderna amenaza la creación humana.

En su crónica destacan sobremanera los encuentros casuales o planificados con otros interlocutores, ya sea mediante la entrevista o la simple conversación. La perspectiva de sus crónicas cambia el lente de la llamada por él mismo "crónica parisien" y busca expresar no solo su comprensión de la realidad europea sino cómo afecta ésta a su subjetividad. Se trata de su ser como artista, por encima de todo, libre, su ser político que lo lleva a considerar su acción transformadora del mundo desde la escritura y, a su vez, enlazada con un sentimiento, más que peruano, latinoamericano, y más que latinoamericano, universal o deberíamos decir de acuerdo a Siskind "mundializado". Todas estas identidades afectan su propia personalidad artística.

Es cierto, sin embargo, que en adelante la trayectoria será hacia una visión cada vez más desencantada de la vida, el acicate del sufrimiento condicionará su percepción acerca de las motivaciones que se esconden en las declaraciones públicas de los políticos o en el

actuar de los artistas, y también se abre para él una puerta en la posibilidad de un futuro en la Rusia Soviética, una vez que se clausura todo proyecto democrático en España. Quizás los diferentes momentos de este proceso vital, que no siempre se representan en la crónica y que probablemente son más evidentes en su poesía, ahondarán más su lucidez, su disconformidad y lo retraerán al territorio seguro de la escritura y el arte, a su propio dominio.

### 4.3.4 La temporalidad: el futuro

Vallejo sopesa las consecuencias del acontecer contemporáneo para el mundo, su mirada es transversal y de permanente evaluación de los alcances de un hecho. Una de las razones de este enfoque reside en que atraviesa lúcidamente la época de entre guerras, las conferencias sobre el desarme, los tratados de paz, el desencadenamiento de la trágica guerra civil española y su desilusión final, las incipientes instituciones soviéticas. Son momentos de perpetua inestabilidad. Su adhesión al marxismo logra en cierto modo estabilizar su proyección en el tiempo, en sus últimas crónicas el alcance de su perspectiva se debe al ideal soviético, en el sentido en que se vuelve un patrón de comparación, un modelo. De manera que ante la indagación acerca de si es América (o Latinoamérica) la siguiente líder de un proceso civilizatorio, su respuesta es negativa, ese lugar lo ocupa la Rusia soviética. Es su forma de proyectarse en un tiempo vital que ve clausurado en Europa.

Después de la Gran Guerra, todo lo que se toca puede tener consecuencias nefastas para el mundo. El escenario latinoamericano parece lejano a los foros, conferencias y tratados relativos al desarme, pero está en el centro de las preocupaciones de Vallejo porque circula en el aire la idea de que América tenga que asumir el liderazgo de un nuevo impulso civilizador. Se vive un compás de espera, con el agravante de que ahora sí es posible calcular el impacto de una conflagración mundial. La Francia emblemática, todavía colonizadora, ha perdido liderazgo y el ideal soviético se consolida cada vez más en el ideario vallejiano. En relación a ello y en particular luego de su viaje a Rusia entre 1928 y 1930, pone en práctica el modelo de análisis marxista, de acuerdo al cual el espíritu

de los pueblos, la esfera más profunda de su existencia, reside en las formas de producción económica.

De manera que hay un cambio en el mecanismo de estetización de la crónica. Nuevas imágenes inquietantes sobre la orientación que está tomando el mundo, aparecen asociadas a movimientos artísticos a personajes públicos, pero a su vez una pequeña ventana de esperanza en América Latina que se desplazará después a los soviets.

### 4.3.5 La solemnidad y el patetismo de la crónica

La crónica, cerebral y calculada, se aleja del asunto noticioso y busca la reflexión a partir de varios procedimientos: cruce de discursos o confrontación de versiones sobre un hecho, desenmascaramiento de mensajes subliminales, análisis en base a principios valorativos (en determinado momento muy influidos por el marxismo), recurrencia a la sabiduría popular mediante la incorporación de diálogos cotidianos.

La tensión que la crónica vallejiana expresa se mide por su ironía, entusiasmo, decepción y se instala en el péndulo entre dichas sensaciones y las metáforas que las hacen evidentes. Las crónicas rompen con la tradición joco seria de la crónica modernista y se sitúan en un grado de mayor seriedad y patetismo. Entendiendo por ello un alejamiento de las formas más populares de la expresión. La seriedad reside en que recoge la tradición de géneros elevados como la prosa ensayística hispanoamericana, con su predilección por el conflicto de la identidad.

El encuentro con la nueva sociedad rusa es inquietante, la crónica reproduce testimonios de obreros inconformes, de burgueses quejosos, de campos sin tractores, de fábricas con maquinaria obsoleta, pero Vallejo se aferra a la idea de la transición, del proyecto en construcción y a que todo se solucionará en el camino. Todo vale la pena en razón del objetivo. Estamos ante el pensamiento de un inconforme, en esa inconformidad se advierte al artista. Pero el militante ha simplificado, en cierta forma, el proceso de elaboración de su pensamiento, cuando abraza la causa soviética repite máximas: “Marx ha dicho”, “Marx ha enseñado”.

En el mundo representado por las crónicas de Vallejo, influidas por el hermetismo (que entiende el mundo a partir de la lucha entre el bien y el mal), hay una permanente presión de fuerzas provenientes de diversos ámbitos, que amenazan la libertad del hombre y pretenden imponer sus valores de muerte, sus privilegios, su cultura, su poder. Los mecanismos que usan para imponerse se inician en el discurso, la palabra de los políticos y diplomáticos, las conferencias de intelectuales franceses promotores de la literatura latinoamericana, pero solo de aquella que repite o imita a la europea ("Una gran reunión latinoamericana" p. 396)), la soberbia de los países latinoamericanos expresada en los jóvenes que van a "triunfar" a Europa ("La juventud de América en Europa", p. 687). El individualismo, el racismo, el sectarismo, la escasa voluntad de construir un proyecto hacia el futuro con sello propio, latinoamericano.

Pero otras fuerzas, definitivamente minoritarias, representan los ideales con los que se identifica en diversos momentos de su escritura. En primer lugar, los escritores que admira son siempre portadores de una palabra iluminadora, de alguna verdad sobre el mundo. En ocasiones esos mismos escritores han acompañado su palabra a su acción, como el caso de Gonzáles Prada, ícono de su juventud, líder indiscutible, o Abraham, Valdelomar en quien reconoce llevar el impulso de renovación de la generación que renovó la literatura a principios del siglo XX en el Perú. De igual modo, la raza indígena de todos los pueblos latinoamericanos, solo su presencia es resistencia a la dominación. Durante sus años en Europa, esas fuerzas del bien están en sus amigos, escritores la mayoría de ellos, ya no solo peruanos, a quienes lo une las mismas dificultades para plasmar su arte.

A partir de su contacto con las ideas y realizaciones del ideal soviético, esta perspectiva dual del bien y el mal, el hermetismo, será más clara. En la Rusia soviética se construye el futuro, pero hay todavía rezagos del pasado: los obreros, campesinos, profesionales que aún no han sido convencidos por la revolución y que no son conscientes que trabajan para un Estado que vela por todos. Esa sería una instancia intermedia, en transición a su conversión. La falta de libertad para decidir su propia ocupación en el trabajo, motiva una carta pública de Raymond Poincaré, por entonces estadista, ex presidente de Francia, Vallejo replica exaltado y escribe "Respuesta a Poincaré" (2002, p.881).

> Poincaré considera este estatuto del trabajo en Rusia nada menos que como un régimen de trabajos forzados y como una violación flagrante de lo que él llama *libertad y el derecho de gentes* (…). Pero por fortuna, no puede negarse que este grito resulta, a la postre, un sarcasmo en boca de un hombre como Poincaré, en boca del imperialista de Indochina, de Marruecos, de Siria y Argelia, países donde millones de indígenas trabajan a látigos para que viva lujosamente el capitalismo de Paris… (2002, p. 883)

Vallejo pretende crear una consciencia, desde su crónica traza una meta permanente: desenmascarar el discurso que se difunde como democrático, pacífico, humano, aquellos ideales de libertad esgrimidos por estadistas occidentales imperialistas para quienes la libertad es un derecho exclusivamente europeo.

La señalada "ligereza" del género crónica impacta con la voluntad vallejiana de situarse en una compleja encrucijada de caminos discursivos en donde la lectura entre líneas no basta. Una posición de panóptico, en medio del fuego cruzado de versiones sobre los acontecimientos y tratando, a su vez, de construir su propio criterio; esa es la perspectiva que elige. Es importante tener en cuenta que a diferencia de los cronistas estudiados es Vallejo el que expresa más conscientemente la crisis del lenguaje. La contradicción entre las declaraciones públicas de políticos y los hechos, entre los discursos provenientes de autoridades y las medidas que se tomaban por debajo de la mesa. George Steiner se refiere "al problema del abismo creciente entre el lenguaje y el significado" (2002, p.84). La llamada crisis del lenguaje evidente entre 1900 y 1925, expone "una crisis donde el hombre había perdido confianza en el acto mismo de la comunicación" (2002, p.84). La esfera pública representada en las crónicas de Vallejo muestra la crisis del lenguaje en un grado en que es posible advertir la conflagración bélica por venir.

Pero también las declaraciones y poses artísticas lo decepcionan, su crítica es tan aguda en este caso que no deja espacio al error. En la crónica "Autopsia del superrealismo" (2002, p.828) podemos advertir, por el título, la nada piadosa forma de evaluar al movimiento que en determinado momento se proclamó marxista y que liderado por André Bretón acaba de anunciar su fracaso. Es 1930 y Vallejo toma registro de todas las escuelas que han aparecido desde 1914, y que como modas de temporada se dispersan y desaparecen. Las escuelas siempre imponen recetas al artista, el superrealismo según Vallejo: "Se anquilosó en sicopatías de bufete y cliché literario (…)" (2002, p.830). La

revolución se hará desde abajo y "la crisis de conciencias" de los intelectuales no está en relación con las fuerzas revolucionarias.

### 4.3.6 Preocupaciones continentales

Vallejo aborda la representatividad de las misiones diplomáticas de América Latina en París y desenmascara su política de encubrimiento, sus representantes aparecen con la misión de poner paños fríos a los conflictos suscitados por los avances de los intereses de Estados Unidos en la región. "(…) nada de lo que representa a América en Europa traduce la vida ni el espíritu auténtico de los países hispanoamericanos. La diplomacia menos todavía" (pp. 567-568). Y mide al respecto las consecuencias:

> Entretanto la prensa y la opinión pública francesas siguen ignorando lo que, en realidad, significa la invasión de Nicaragua, el golpe de fuerza de Haití, la alianza de Panamá, la ocupación de Honduras, la servidumbre de Cuba, en fin, la intervención yanquee en la política interna de los pueblos hispanoamericanos (2002, p.567).

El problema reviste una gravedad primordial para Vallejo, se trata del discurso imperial presentado oficialmente por los propios países independientes sometidos a ese dominio. La comprensión de estos acontecimientos permite situar la perspectiva del cronista. Anota con preocupación a propósito de un comentario en *Le temps*, la siguiente cita de un periodista francés sobre los pueblos hispanoamericanos: "se van resignando y acomodando poco a poco al control norteamericano contra el que nada puede la indolencia y la apatía de la raza indígena, elemento fundamental de aquellas nacionalidades" (p. 567)

Por un lado, descubre los mecanismos de interpretación europeos basados en una lectura desde el occidente imperial, producto de lo que Edward Said llama la "ideología de la expansión", según la cual la empresa colonizadora se sustentaba a través de un discurso, presente en la literatura, en el que las razas colonizadas eran incapaces de llevar adelante por sí mismas la tarea civilizatoria, noble deber ejercido por los blancos (Said, 2019, p. 291).

Ese discurso plantea la falsa imagen de "lo hispanoamericano": en su réplica, Vallejo atribuye a Europa ignorar que la raza indígena constituye "la única barrera más o

menos activa contra todo imperialismo extranjero en América Latina" (2002, p. 567). Vallejo reconoce en la opinión del periodista francés no solo las marcas temáticas de la forma en que las potencias hablan de sus antiguos dominios, sino que alude a una Europa incapaz de comprender la situación debido a sus prejuicios y porque los propios representantes, los diplomáticos americanos, reproducen un discurso ajeno a los intereses de América Latina.

Lejos ha quedado ya la universalidad de Francia en el escenario mundial, que atrajo el apoyo de los intelectuales del mundo en la primera Gran Guerra. Ahora es Europa, incluida Francia, la que no puede entender que los indígenas son la resistencia al dominio extranjero y los verdaderos defensores de la libertad. Nos preguntamos ¿lo son por naturaleza? ¿Qué es lo que los hace resistentes? Es decir, ¿qué ve Vallejo en "los indígenas" que puede ser tan reactivo a la dominación de cualquier presencia extranjera? La respuesta no se encuentra en sus crónicas. Creemos que la respuesta está precisamente en la palabra "tradición". Las formas de asociación, parentesco, relaciones laborales, formas de entender el mundo, de actuar en él y percibirlo es, en buena cuenta, el factor más inestable e impredecible para fines imperialistas y que solo la presencia del hombre indígena garantiza.

Esta esperanza en la "barrera" indígena, contrasta con sus juicios acerca de América y su papel creador en el escenario global. Insiste en que se debe ser consciente de que carecemos de cultura y espíritu propios para poder abocarnos a crear dicha cultura. En su crónica "La juventud de América en Europa" (2002, p. 687), insiste en el optimismo continental que nos hace salir siempre orgullosos en nuestra comparación con países extranjeros, cuando no tenemos siquiera una cultura propia, cuando no hemos creado nada. Basa sus reflexiones en una simple observación, los jóvenes intelectuales de América viajan a Europa no para buscar el conocimiento y el ansia de perfección sino para llamar la atención de la prensa y triunfar. Con el triunfo bajo el brazo regresan a hacer alarde de su triunfo, consagrados y petulantes.

Vallejo ve en la juventud del continente una muestra de la falta de proyección y de valores comunes, seres ególatras, que solo buscan la consagración, pero carentes de una visión de conjunto, de identidad común. La construcción de una cultura moderna pasa por reconocer con humildad y pesimismo creador que no tenemos planes comunes hacia el futuro, pero también en pensar como continente.

Esa identificación con lo indígena, con lo popular, es también una lectura romántica de la historia que clausura las posibilidades hacia el futuro. Si América no ha construido una cultura propia no tiene elementos con que enfrentar el futuro, el Perú de igual manera. Solo queda volver sus ojos a Europa, más concretamente a Rusia.

París es también la del lujo capitalista, la sustentada por "millones de indígenas". Recuérdese que es recién en octubre del año en que escribe "El disco de Newton", 1928, que Vallejo viaja a Rusia y entonces se suceden una serie de cambios, relaciones e intercambios que influirán notablemente en su vida y en su obra.

Vallejo al igual que Valdelomar, insiste en las crónicas dialogizadas, pero no por razones histriónicas. En coincidencia con lo afirmado por Bajtin sobre las crónicas de Dovstoievski, Vallejo relaciona las ideas con voces, personas concretas que las sustentan y con las que dialoga real o virtualmente. "Su pensamiento siempre se cuela por medio de un laberinto de voces, semivoces, palabras ajenas, gestos de los otros" (Bajtin, 1986, p.136). Ese intercambio que revelan sus crónicas se sostiene sobre la base de un objetivo: encontrar la salida, el lugar y el tiempo donde la humanidad pueda alcanzar los ideales supremos.

# CONCLUSIONES

1. La crónica literaria peruana procede de una larga tradición proveniente de la prosa periodística de carácter literario (vinculada con la antigua crónica de Indias y otros géneros de la prosa con los que comparte procedimientos y estrategias compositivas, entre los que figura el registro del presente) y de sus contactos con la prosa cronística europea del siglo XIX, principalmente francesa.
2. A partir del surgimiento del periódico en el Perú, a comienzos del siglo XVIII, la prosa periodística inicia una etapa de posibilidades creativas, la crónica es producto de ello, aunque no se constituya aún como un género.
3. La condición artística de la crónica periodístico literaria que alcanza su estatus durante el modernismo se manifiesta en el nivel enunciativo, identificado con una voz artística y personal (o subjetiva); en el permanente juego entre ficción y referencialidad, sin límites estrictos; en el despliegue de diversos tipos textuales como la semblanza, la crónica de viaje, la reelaboración de las noticias del cable, la crónica política, etc. Asimismo, la construcción de una tradición sobre la base de figuras, tópicos y temas que la crónica desarrolla y consolida. No obstante, la lectura la convirtió, finalmente, en un producto literario.
4. Se identificó tópicos y figuras estéticas, que la prosa periodística de carácter literario y la crónica literaria compartieron y desarrollaron sin clausurar líneas y más bien dando continuidad a una tradición que fortaleció el género. Señalaremos algunas:

   *La ciudad colonial,* se trata de un núcleo de imágenes, la ciudad penitente vinculada a los desastres naturales, la fiesta barroca símbolo de la centralidad de la capital virreinal, la procesión y las fiestas religiosas. A finales del siglo XVIII aparece la ciudad del disfrute, con paseos, cafés y fiestas públicas. La ciudad moderna trae nuevos espacios y personajes vinculados a costumbres y sujetos cosmopolitas, la crónica construye una modernidad a partir de la ciudad.

   *La imagen del país interno* que se manifestó en la voluntad de construir una imagen de país progresista, ideal, vinculado al discurso de la abundancia de

la naturaleza, un país conectado vía el periódico. Se buscó construir ese "país interno" porque se hizo evidente que no se conocía, se manifestó en la definición del sentido de nación. La representación del indígena (débil durante el siglo XVIII pero muy definida en el siglo XX), de la historia (vinculada a la carencia y la tragedia) y la naturaleza (vinculada a la abundancia). Todos esos elementos derivaron en un debate que se encendió a principios del siglo XX junto con los debates sobre el concepto de literatura peruana.

*Las costumbres* son también múltiples imágenes vinculadas a la *imagen del país interno*, pero que tuvieron sus estrategias compositivas propias como los personajes tipo y las escenas de costumbres. Se materializaron en los periódicos de costumbres, crónicas, tradiciones y leyendas, de manera que fue otro elemento que se compartió entre los diferentes géneros de la prosa.

*La mujer y el indio* tienen en común la indefinición de su papel en la sociedad. En los prototipos femeninos en constante cambio y configuración, la mujer aparece, en la crónica moderna, galante y desenfadada, pero limitada por su educación. El tópico en las crónicas que realizan las mujeres intelectuales a partir de la década del 70 del siglo XIX, hacia la crítica a las instituciones, en tanto que dichas instituciones como la familia, la escuela, la universidad, y en general el campo literario y periodístico, están sufriendo el impacto de la nueva mujer. *El indio* aparece en segundo plano con respecto a la Historia y a la Naturaleza, lo cual es estrategia ideológica del discurso ilustrado. En la crónica política del siglo XX es representado dentro del relato de la carencia.

*El mundo en guerra y la crisis del lenguaje*. Ambos tópicos estéticos se manifiestan casi paralelamente, la crisis de representación del lenguaje se verifica con mayor evidencia en los discursos políticos sobre la guerra, y en nuestro caso, tempranamente, en el discurso de Gonzáles Prada sobre la Guerra del Pacífico. La Gran Guerra tiene un impacto relevante, las redacciones periodísticas diversificaron sus productos para cubrir el acontecimiento. El tópico del *mundo en Guerra* permitió evaluar el legado francés, el avance civilizatorio, los valores democráticos, pero también fue un reto para el cronista que a medida que se instalaba con su lenguaje artístico en el medio periodístico, desenmascaraba el lenguaje de la retórica política frente al conflicto bélico. Vallejo lo hace también frente a la Guerra Española.

5. Las crónicas pretenden ejercer un control sobre las costumbres sociales vía el didactismo, pero existe también el recurso de la ironía y el humor (la estética de la risa) para desenmascarar, denunciar, revelar la hipocresía del discurso político sobre el desarme, la incomprensión hacia el arte y el artista, la tragedia del hombre frente al avance económico de las potencias, las inconsistencias en los proyectos de modernización.
6. La ambivalencia de la crónica, en su condición de género frontera obligó una lectura también bifocal, en la que leer la realidad mezclada con la ficción generó una percepción integral de los hechos y no una alienación de los mismos.
7. La crónica peruana del modernismo al asumir la gran tradición de la prosa periodística, se instala con solvencia en un lenguaje moderno e impulsa al género hacia el futuro y hacia la importancia que tiene en la actualidad.
8. Enrique Carrillo fue principalmente cronista, pero practicó también la poesía y la novela. La fuente de sus temas son las costumbres, tanto en su crónica como en su novela e incluso en su poesía y su escenario principal fue Lima. El lenguaje modernista recorre toda su obra. En la crónica desarrolló en especial los tópicos de la ciudad ritualizada (el paseo, el *flaneur*), la ciudad moderna en conflicto con la colonial, el papel de la mujer como factor de modernización y la evaluación del campo cultural.
9. Enrique Carrillo incorpora el relato, el cuadro de costumbres, los comentarios menudos al estilo de los *faits diverses*. Su lenguaje, modernista clásico, buscó embellecer su objeto, pero enjuició las limitaciones de las instituciones culturales y del medio adverso al escritor.
10. Ventura García Calderón fue principalmente cronista. Su serie *Bajo el clamor de las* sirenas (1914-1919), se sitúa en medio de la crisis bélica de la Gran Guerra y propone la defensa de los valores franceses por considerarlos universales, entre ellos la frivolidad como forma de experimentar la alegría de vivir sin renunciar a la valentía y al sacrificio.
11. En la fundamental crónica “Elegía” la identidad se construye sobre la base de múltiples tradiciones, provenientes de la alta y baja cultura, oral, popular, ilustrada y letrada, y sobre lenguajes y valores destructivos y vitales, los cuales le impiden al hablante participar de la cultura del París de la Belle Époque.

"Elegía", de 1912, quiere representar el conflicto del escritor latinoamericano en su exilio europeo, antes de la Gran Guerra.

12. Abraham Valdelomar es el modelo de cronista que construye toda su obra sobre la ruta de su experimentación con la prosa, en especial la periodística. Su crónica revela las meditaciones del artista desde que empieza a construirse como tal en un medio adverso, proyecta sus estrategias a futuro y presiente la crisis final de su propia escritura en relación a la descomposición del mundo de valores que sustentaba su arte.
13. Abraham Valdelomar, como otros cronistas del medio peruano, incorporó la estética del humor a la prosa cronística y desde ahí proyectó una visión alegre y vital del mundo, vinculada a la cultura popular.
14. César Vallejo incorpora a la crónica las formas del ensayo latinoamericano del siglo XIX, y con ello traza una línea de continuidad con la prosa periodística de José Martí, entre otros.
15. La crónica vallejiana, en especial la escrita en Europa, asume inicialmente la identidad universalista francesa, pero a lo largo de la trayectoria de su escritura cronística, desenmascara los discursos civilizatorios emitidos en especial por autoridades políticas y diplomáticas, francesas o latinoamericanas (estas últimas asumen el discurso colonizado) que propician más bien el desmontaje de lo alcanzado por la cultura democrática de la humanidad. Francia se instala, finalmente, en sus crónicas, en el papel de país colonial.
16. La crónica vallejiana expresa el desencanto del intelectual convencido de que las conciencias ciudadanas más lúcidas no pueden influir sobre los líderes mundiales y sus intereses políticos.
17. Tanto Valdelomar como Vallejo crean diversas estrategias para la incorporación de la voz ajena en sus crónicas, este procedimiento común a la crónica, resulta renovado en la obra cronística de estos autores.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


Abugattás, Juan. (2005). *La búsqueda de una alternativa civilizatoria*. Ministerio de Educación.

*Actualidades* (1907) Lima 8 de junio, Año V. N° 219.

Acierno, S. y Baquero, J. (2008). Situación de El Pintor de la Vida moderna. En El pintor de la vida moderna (pp. 9-62). Langre.

Acosta P., Carmen E. (Ed.). (2010*). Representaciones, identidades y ficciones. Lectura crítica de las historias de la literatura latinoamericana*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Humanidades.

Álamo F., Francisco. (enero-junio 2014). El concepto de ficcionalidad. Teoría y representaciones textuales. *Revista de Literatura*, (151), pp.17-37.

Altamirano, Carlos. (2005). *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Siglo XXI.

Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.

Anselmi, Rafael. (2006). *La venganza del cóndor, una nueva aproximación crítica*. Tesis para obtener la licenciatura en Literatura. UNMSM. http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/cybertesis/3118/1/Anselmi_sh.pdf

Ambroise-Rendu, Anne. (2005). Les faits divers de la fin du XIXe siècle. *Questions de communication*. (7), 233-250. http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5615

Amores, Miguel. Signification as theoretical level for a structural difference between fiction. *Actio Nova: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. (3), 142-165. https://doi.org/10.15366/actionova2019.3.007

Appadurai, Arjun. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Trilce/FCE.

Araya, René. (2009) Realidades mímesis y construcción. Una lectura del impresionismo y las vanguardias históricas como precedente del constructivismo. *Límite Revista de Filosofía y Sicología.* 4 (20), 27-55.

Astrada, C. (2011). Prólogo a Simmel, Georg. *El conflicto de la cultura moderna*. Universidad Nacional de Córdoba; Encuentro Grupo Editor.

Baudelaire, C. (2008) *El pintor de la vida moderna*. Langre.

Bajtin, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski.* Fondo de Cultura Económica.

_____ (1991). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.

Barriga T., M. (2007). De Fiestas y fiestas en el siglo XVIII virreinal. *Reflexión y espectáculo en la América virreinal*. José Pascual Buxó (Ed.). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 439-458.

_____ (2014). *Luces en el arte del siglo XVIII. Júbilos de Lima en la dedicación de su Santa Iglesia Cathedral instaurada (en gran parte) de la ruina, que padeció con el terremoto de el año 1746*. Fondo editorial UNMSM.

Basadre, J. (1983). *Historia de la República del Perú.* T. VIII. Editorial Universitaria.

Beltrán A., L. (2008) Simbolismo y modernismo. *ConNotas* Revista de críticas y teorías literarias. 6 (10) .

_____ (2017). *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad.* Calambur Editorial.

_____ (2020) Humorismo, la cultura de la risa. *Letras* 68 julio.diciembre. https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/14136

Benjamín, W. (1980). El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. (pp. 41-63). Taurus.

Bernabé, M. (2006a). *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima 1911-1922)*. Beatriz Viterbo Editora/IEP.

_____ (2006b). Prólogo. Sergio Chefjec (et. al.) / Cristoff, María S. (Comp.). *Idea crónica Literatura de no ficción iberoamericana.* Beatriz Viterbo Editora/Fundación Typa.

_____ (2010). Sobre márgenes crónicas y mercancía. *Boletín*/15- octubre. Pp. 1-17.

_____ (2013). César Vallejo: una patriótica extraterritorialidad. *Hacia el Bicentenario de la Independencia. Actas del III Congreso Internacional*. UNMSM.

Baudelaire, C. (2008). *El Pintor de la Vida moderna*. Langre.

_____ (2016). *De l'essence du rire et généralment du comique dans les arts plastiques.* Editions Sillage 90.
http://editions-sillage.fr/wp-content/uploads/2016/10/baudelaire-essencedurire.pdf

Bourdieu, P. (1980). *Campo de poder, campo intelectual*. Montressor. https://circulosemiotico.files.wordpress.com/2019/04/bourdieu-pierre-campo-de-poder-campo-intelectual.pdf

Cabello, M.(1889) *BlancaSol*
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/blanca-sol--0/html/

Cadahia, L., Velasco G. (Comps.). (2012). *Normalidad de la crisis/crisis de la normalidad.* Katz Editores.

Cárdenas, M. (2017). El feminismo liberal en el Perú decimonónico: Manuel Gonzáles Prada y la generación de escritoras de 1870. *Amérika* 17. http://journals.openedition.org/amerika/8302; DOI: 10.4000/amerika.8302

Caresani R., J. (2015). El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1985 para La Prensa. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (pp. 137-183).

Carrillo, E. (1957). *Viendo pasar las cosas.* Talleres gráficos Antonio Lulli.

_____ (2007). *Obras reunidas*. Pontificia Universidad Católica.

Carrizo, Sofía. (1994). Hacia una poética de los relatos de viajes: a propósito de Pero Tafur. *Incipit*, V.XIV, 103-144.

*Colónida*. ([1916]1981). Edición Facsimilar. Ediciones Copé,

Cornejo P., A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. CEP.

Cornejo Polar, A., Cornejo Polar, J. (2000) Literatura Peruana siglo XVI a siglo XX. Latinoamericana Editores.

Cornejo, C. (2006) Presencia e imagen del periodismo femenino en el siglo XIX. *Cultura*, 20 (20), 241-276.

De Contreras, J. (1700). *Diarios y memorias de los sucesos principales y las noticias más sobresalientes en esta ciudad de Lima, Corte del Perú, desde 17. del mes de mayo*

*del año 1700 hasta fines de diciembre de 1711. Con las que se han recibido por cartas y gazetas de Europa en el mismo tiempo con licencia del Real Gouierno.* https://digitalcollections.nypl.org/search/index?utf8=%E2%9C%93&keywords=Joseph+de+contreras

De Mingo, A. (2011). Nación, democracia y humanismo en Ernest Renán. *Contrastes Revista Internacional de Filosofía*. Vol. XVI, 109-128.

Darrigrandi, C. (julio-diciembre 2013). Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio. *Cuadernos de Literatura.* 17 (34), 122-143.

Darrigrandi C. y Diz T. (enero-junio 2019). Un género persistente: crónica periodística literaria latinoamericana. *Cuadernos de Literatura* 23 (45), 176-182.

Delgado W. (1980). *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente.* Rikchay Perú.

Delgado, Luis. (1949). *Diálogos con Ventura García Calderón*. Imprenta Torres Aguirre.

Devés V., E. (2007). *Redes intelectuales en América Latina. Hacia la constitución de una comunidad intelectual*. Instituto de Estudios Avanzados. Universidad de Santiago de Chile.

*Diccionario español de términos literarios internacionales DETLI*. Dirigido por Miguel Ángel Garrido. http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado_terminos

Elguera, F. (1999 [1913]) El varón de Keef en Lima. Ignacio Prado Pastor Editor.

Espinoza, E., E. (2002). La crónica modernista y su realización en *Viendo pasar las cosas*. *Letras* 103-104 (pp. 263-272).

_____ (2004). La crónica de Carrillo y Valdelomar frente al proyecto modernizador. *Ínsula Barataria*, (3) 58-65.

_____ (2010). Apuntes sobre Vallejo cronista. *Tesis* (4), 7-23.

_____ (2012a). La crónica de Ventura García Calderón. *Letras*, 8 (118), 83-92.

_____ (2012b) *Fuegos Fatuos. La crónica de Abraham Valdelomar*. Lima: E. Espinoza.

_____ (2020) *Ensayos sobre crónica literaria peruana*. Ediciones La Casa de Cartón. http://www.leeporgusto.com/wp-content/uploads/Ensayos-sobre-la-cro%CC%81nica-literaria-peruana-Libro-para-Lee-por-gusto.pdf

Egán, L. (2004). *Cultura y crónica en el México contemporáneo.* FCE.

Eagleton, T. (2010). *Cómo leer un poema*. Akal.

_____ (2016). *Cómo leer literatura*. Ediciones Península.

Filhol, B. (2013) *El Perú en la narrativa de Ventura García Calderón*. Tesis de Doctorado. Universidad de Alicante. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/36318/1/Tesis_benoit_filhol.pdf

Gadamer, H. (2012). *Arte y verdad de la palabra*. Paidós.

Gálvez, J. (1966). *Nuestra pequeña historia*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

García Calderón, V. (1986) *Obras escogidas*. Edubanco.

_____ (1914) La literatura peruana 1535-1914. *Revue Hispanique* T 31 (80) 305-391.

_____ (1916) El diario de Mugaburu. *Revue Hispanique* T. XXXVI (177-199). Paris, Librairie Klincksiecke. https://archive.org/stream/revuehispanique06amergoog#page/n9/mode/2up

García Del Pozo, A. (setiembre 2015). Patología, escritura y género en el fin de siglo: Alma contemporánea y Manual del perfecto enfermo. *Revista chilena de literatura*. (90), 245-273. http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952015000200011

Garrido M., G. (enero-junio 2010). Géneros literarios y literatura comparada. *Revista de Literatura*. 72 (143), 11-32. https://www.researchgate.net/publication/270072087_Generos_literarios_y_literatura_comparada

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura de segundo grado*. Taurus.

Gómez H., J. (1839) *Arte de hablar en prosa y verso*. Imprenta Real. http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=7123

González, A. (1989). *La crónica modernista hispanoamericana*. José Porrúa Turanzas.

González Prada, M. (1941) *Prosa menuda.* Imán. http://www.cervantesvirtual.com/obra/prosa-menuda/

_____ (1989) *Manuel González Prada. Obras.* Tomo III, Volumen 6. Ediciones Copé.

_____ (2004) *Pensamiento y librepensamiento*. Biblioteca Ayacucho.

González Vigil, R. (1999). Poesía peruana del siglo XX T. I. Ediciones Copé.

Gil de Zárate, A. (1844) *Manual de Literatura. Principios generales de poética y retórica.* Madrid, Imprenta y librería de Ignacio Boix,

http://www.cervantesvirtual.com/obra/manual-de-literatura--principios-generales-de-politica-y-retorica-0/

Gutiérrez, J. (1997) Manuel Gutiérrez Nájera y la crónica como género de transición o la confluencia del periodismo y la literatura. Literatura mexicana. 8 (2) https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/289/289

Gutiérrez N. M. (2014) *Marfil seda y oro.* Fondo de Cultura Económica.

Higgins, J. (2006). *Historia de la literatura peruana*. Editorial Universitaria, Universidad Ricardo Palma.

Hochman, N. (enero-julio 2011). Exilio y paralaje. *Letras Históricas 4*.

Houvenaghel, E. (2002). La hegemonía de la temática sobre la forma en el estudio del ensayo hispanoamericano. *Revista de Literatura.* 64 (128), 525-527.

Huyssen, A. (2010). *El modernismo después de la posmodernidad*. Gedisa.

Jouvé M., J. (2013). Josephe de Mugaburu y los cronistas urbanos en el imperio español: origen y transmisión de un diario colonial. *Diarios, memorias, epistolarios de reyes, diplomáticos e historiadores.* http://www.alfredoalvar-estudiosdediariosymemorias.es/

Lago, M. (2012). La crónica latinoamericana a través de la mirada de Walter Benjamin. *Questión.*1(133)59-68. https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1337

Lewin, B. (1948) La política europea en el siglo XVIII y los movimientos separatistas de las colonias hispanas *San Marcos*, 53-90.

*Los Andes Libres* (julio-diciembre [1821]1971) (1-16) Biblioteca Nacional del Perú,

Loayza, L. (1990). *Sobre el 900*. Mosca Azul Editores.

Lopez, J. (2010). Globalización y literatura mundial. Las teorías de Franco Moretti y Pascale Casanova desde la ladera de las literaturas latinoamericanas. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXVI, 513-520.

Machado de Assis, J. (2008) Crónicas escogidas. Clásicos Sextopiso.

_____ (2008)Colección digital Machado de Assis http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/26-cron

McLuhan, M. y Powers, B. (2015) *La aldea global*. Gedisa.

Maíz, C. (diciembre 2011). La eficacia de las redes en la transferencia de bienes simbólicos: el ejemplo del modernismo hispanoamericano. *ALPHA 33.* Revista de artes, letras y filosofía.

Mariátegui, J. C. (1994). *Mariátegui total*. Tomo I. Amauta.

_____ (2007). *Literatura y estética*. Biblioteca Ayacucho. https://docplayer.es/37705377-Literatura-y-estetica-jose-carlos-mariategui.html

Martí, J. (1974). Oscar Wilde. *Prosa modernista hispanoamericana*. Alianza Editorial.

Martínez B., F. (2004). *La agonía del pensamiento romántico*. Editorial Universitaria.

Martínez, J M., Ibarra, R., Salazar, I., Alamarz, L. (2008). Biografía, hibridez literaria, elitismo social y modernismo en algunas crónicas desconocidas de Manuel Gutiérrez Nájera. *Anales de Literatura Hispanoamericana.* 37, 161-203. https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0808110161A

Merbilhaá, M. (2016) La red de revistas latinoamericanas en París (1907-1914). Condiciones y mediaciones. *Orbis Tertius*, 21 (24). https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTe016

Mejías, A. y Alicia A. (1998) La prensa del siglo XIX como medio de difusión de la literatura hispanoamericana. *Revista General de Información y Documentación.* 8 (2), 241-257. https://eprints.ucm.es/id/eprint/21696/1/Prensa_Siglo_XIX.pdf

Meyer Minnemann, K. (1979) *La novela hispanoamericana de fin de siglo.* Fondo de Cultura Económica.

Molloy, S. (2017). La política de la pose. *Cuadernos LIRICO* N°16. https://journals.openedition.org/lirico/3576

Moretti, F. (julio-agosto 2000) Conjeturas sobre la literatura mundial *NLR* 3.

Muñoz, N. (2020) Lima Barreto, la ficción y la no ficción en "El subterráneo del cerro del castillo". *Revista Estudios* (41). https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/44810

Narvaja, E. (2019). La prensa escrita en manuales de retórica del siglo XIX: deslindes genéricos e ideologías lingüísticas. *Olivar*.19 (29). Universidad Nacional de La Plata. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/77878

Obregón R., Fernando *1700 – 1711: El Primer Diario de América, Francisca y Joseph Contreras, los primeros periodistas*. https://www.youtube.com/watch?v=8K1MeYy86Vc

Orrillo, W. (1998) César Vallejo, los géneros periodísticos. Editorial San Marcos.

Ortiz, M. (2014) Crónicas desde París: modernidad y capitalismo en César Vallejo. *Anales de la Literatura Hispanoamericana.* 43, 359-376.

Padró, B. (2018) César Vallejo en la periferia invisible. La "esfera no oficial" de intelectuales hispanoamericanos en París. *Melanges,* 48(2) https://doi.org/10.4000/mcv.8677

Palau-Sampio D. (2018) Las identidades de la crónica: hibridez, polisemia y ecos históricos en un género entre la literatura y el periodismo. *Palabra clave.* 21 (1), 191-218. https://www.researchgate.net/publication/321660766_Las_identidades_de_la_cronica_Hibridez_polisemia_y_ecos_historicos_en_un_genero_entre_la_literatura_y_el_periodismo

Pauls, Mauricio (2016) La intelectualidad negra del imperio. https://revistapesquisa.fapesp.br/es/la-intelectualidad-negra-del-imperio/

Pinto, W. (1981) *Lo huachafo: trama y perfil Jorge Miota, vida y obra*. Editorial Cibeles.

Pinto, I. (2017). *Mercedes Cabello de Carbonera. Artículos periodísticos y ensayos.* Editorial del Congreso del Perú.

Puccinelli, J. (2002) Estudio preliminar. En C. Vallejo, *Artículos y crónicas completos* (t. I, pp. XIII-XL), PUCP.

Puerta, A. (2018) La crónica, una tradición periodística y literaria latinoamericana. *Historia y Comunicación Social*, 23 (1), 213-22.

Ray, J. (1983). La retórica y la crónica de Indias, el caso de Bernal Díaz del Castillo. AIH Actas III https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_1_069.pdf

Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. FCE.

_____ (2000). Genealogías de la moral latinoamericana: el cuerpo y la deuda de Flora Tristán, en Mabel Moraña (ed.). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Pittsburgh/Santiago de Chile: IILI/Editorial Cuarto Propio, pp. 185-208.

Renan, E. (1882) "Qu'est-ce qu'une Nation? http://www.iheal.univ-paris3.fr/sites/www.iheal.univ-paris3.fr/files/Renan_-_Qu_est-ce_qu_une_Nation.pdf

Reyes, A. (1944). *El deslinde.* El Colegio de México, FCE.

Rodríguez, M. (1985) *La literatura peruana en debate: 1905-1928*. Editorial Universitaria.

Risco, A. (2012) El folletín como producto de la cultura popular en la prensa de fines del siglo XIX. *Actas IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*. La Laguna: Universidad La Laguna.

Roque, R. (2009) *Para una filosofía del hecho menudo. Ambrogui y la crónica modernista*.
Milano: Universitá Cattolica del Sacro Cuore

Rotker, S. (2005). *La invención de la crónica*. FCE.

_____. (1992). *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas.

Sabo, M. (2014). Relectura crítica de la crónica y construcción de la especificidad latinoamericana. *Revista de Literaturas Modernas*. 103-136.

Said, E. (2019). *Cultura e imperialismo*. Debolsillo.

Sánchez, L. (1970) La prosa periodística de César Vallejo. *Revista Iberoamericana* N° 71, abril-julio, Vol. XXXVI, pp. 303-320.

_____ (1981). *La literatura peruana*. Tomo IV. Juan Mejía Baca.

_____ (2009). *Valdelomar o la Belle Époque*. Fondo editorial del Congreso del Perú.

Shullman, Iván. (1987). *Nuevos asedios al modernismo*. Taurus.

Simmel, G. (2000) El conflicto de la cultura moderna. *Reis* N° 89.
http://www.reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=revistas&numero=89

Siskind, M. (2016). *Deseos cosmopolitas*. FCE.

_____ (2017). Modernismo global y literatura mundial: reflexiones sobre las dislocaciones cosmopolitas del significante francés. *Revista Chilena de Literatura*, N° 96, pp. 13-28.

Sotomayor, E. (2017). *Pensar en público: las veladas literarias de Clorinda Matto en la Lima de la posguerra 1887-1891*. Biblioteca Nacional del Perú.

Spurr, D. (2013) *La retórica del imperio. El discurso colonial en periodismo, escritura de viajes y administración imperial*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Steiner, G. (1973). *Extraterritorial.* Barral Editores.

Tamayo, A. (2018) *150 artículos sobre el Perú.* Editorial Universitaria.

Tournier, Michel. (2007). *Les vertes lectures*. Gallimard.

Valdelomar, A. (2000) *Obras completas* T I-IV. Ediciones Copé.

Valenzuela G., J. (2011). La experiencia narrativa de Ventura García Calderón: del decadentismo modernista a la cuentística del exotismo regionalista. Silva Santisteban (ed.) *Ventura García Calderón*. *Narrativa Completa*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp.9-61

Valero, E. Ma. (2017) *En la verbena de Madrid:* de ¡Rubén! a Unamuno tópicos y escritores de la España finisecular en las crónicas de Ventura García Calderón. *Anales de Literatura Hispanoamericana* N° 46 pp 195-205.

Vallejo, C. (2002). *Artículos y crónicas completos* (t. I y II). Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____ (1996). *Crónicas de poeta*. Biblioteca Ayacucho.

Vásquez, I. (2017 septiembre) Aproximaciones al estudio del cosmopolitismo en América Latina: crítica latinoamericana, literatura mundial y estudios cosmopolitas. *Revista digital artes letras y humanidades,* 6 (12) pp. 199-211.

Vidal, L. (1997). "La ciudad en la narrativa peruana". *Revista de crítica literaria latinoamericana.* Lima, Año XIII, N°25, pp.17-39.

Victorio, P. (2020) "Clorinda Matto de Turner y El Perú Ilustrado", Pacarina del Sur [En línea], año 11, núm. 42, enero-marzo, 2020. http://www.pacarinadelsur.com/nuestra-america/pielago-de-imagenes/1850-clorinda-matto-de-turner-y-el-peru-ilustrado

Ward, T. (2001) Rumbos hacia una teoría peruana de la literatura: sociedad y letras en Matto, Cabello y González Prada. *BHS* LXXVIII.

Yanes, R. (2003). La noticia y la entrevista. Una aproximación a su concepto y estructura. *Ámbitos*, N° 10. Universidad de Sevilla.

Zanutelli, M. (2018) *Mujeres peruanas en la literatura del siglo XIX*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Zubizarreta, A. (1971) Prólogo a Valdelomar Abraham *Poesía y Estética*. Editorial Universo.

# ANEXOS

✠

# DIARIOS, Y MEMORIAS DE LOS SVCESSOS PRINCIPALES, Y NOTICIAS mas ſobreſalientes en eſta Ciudad de Lima, Corte del Perù.

DESDE 17. DEL MES DE MAYO del Año de 1700. haſta fines de Diziembre de 1711.

CON LAS QVE SE HAN RECIBIDO por Cartas, y Gazetas, de Europa en el miſmo tiempo.

CON LICENCIA DEL REAL GOVIERNO.

*En Lima, Por Ioſeph de Contreras y Alvarado, Impreſſor Real.*

§

EL GENERAL ALBOROZO, Y ACCEPtacion comun, con que esta noblissima Corte de Lima ha celebrado, (como felicidad la mas desseada de estos Reynos) la dichosa nueva de aver sucedido como legitimo Dueño, en los dilatados dominios de la Monarchia Española Nuestro Catholico Rey, y Señor D. FELIPO QUINTO (que Dios prospere) se declarò en las demostraciones mas finas de su lealtad, y amor, procuiniendo costosissimas galas para hazer mas esclarecido el dia feliz, en que se avia de celebrar el publico solemne acto de su Real aclamacion. Y hallandose el Excelentissimo Señor Virrey con noticia anticipada de aver llegado à Panama (en aviso de España, q̃ llegò a Portobelo à 14. de Iunio de este Año) Cedula de 27. de Noviembre del Año passado de 1700 en que se mãdaba à aquella Real Audiencia, q̃ se alzasen Pendones, por el Rey D. FELIPO V. Nuestro Señor; y que esta Real aclamacion se avia executado en la Corte de Madrid el dia 24. del mesmo mes de Noviembre. determino su Exc. con consulta general de los Tribunales, que el dia Miercoles cinco de Octubre, se celebrasse en esta Ciudad el solemne acto de la Real Acelamacion; para cuyo efecto ordenò

nò al Alferez Real de esta Ciudad *D.* Pedro *Lascano* Centeno, avisase, (como lo hizo el dia 20. de Septiembre) à todos los Titulos, y Cavalleros de esta Corte, para q̃ correspondiendo al especial reconocimiento de la fè llenassen todo el garvo de su nobleza en el desempeño de su obligacion: No se esperò llegasse à Lima el Aviso de España con el Real orden para las solemnidades de la Acclamacion Real, que compuntos de fineza, y buena ley, tiene mas de obsequio, el culto, que se anticipa; assi son mas agradables antes de tiempo las flores, y procede como mas voluntaria la accion que por si brota, sin la precision del precepto. Eran los dias breves, aunque los desseos largos, y juzgando, q̃ los estrechaba la cortedad del tiempo, comenzaron à discurrir por la generosidad de los coroçones. Todos se dieron por obligados (menos algunos q̃ impedidos por actual accidente, ò por crecida edad; sintieron no poder salir) que la buena sangre cria hidalgos espiritus, y en las ocasiones sale mas fina à las manos, la q̃ discurre noble en las venas. Buscaronse para la Cabalgata, y passeo generosos caballos, de airoso movimiento, de los muchos que engendra Chile, y remite à Lima, sin tener que envidiar à los del Betis; à quinientos, y mas ducados se cóprarón algunos, que el buen caballo es la primera gala del Cavallero; previnieronse ricos jaeces, curiosos encintados de hermosa laçeria, y variedad de colores; estrivos de plata, y oro; para el crecido numero de Lacayos, (pues sacaron los Cavalleros, vnos à quatro, otros à seis: y algunos à ocho) libreas de preciosas telas, terciopelos, escarlatas con franjas de oro, y plata, ò de encajes nevados, tan

cos-

ón

coſtoſas, como ſe debe diſcurrir de eſte Reyno donde los generos ſe venden à precios tan ſubidos, que lo que en Europa valiera dos ducados aqui ſe vende por doze, y aun por diez, y ſeis. Por cuya razon ſe dexa creer, que en otras partes pudieron en ſemejante funcion ſalir los Cavalleros mas ricos; pero no mas coſtoſos, que en Lima.

Los Militares, y Corteſanos ſe viſtieron à toda gala preciosos cabos, ya bordados de oro de realce, ya de ricas telas con encajes de oro, y plata, en formas diferentes, ſembradas de hermoſas joyas de Diamantes, Roſas de Rubies, y eſmeraldas, y algunos con lazeria de perlas. Todos joya, y cadena al pecho, y en los ſombreros, los *Militares*, Ayrones de plumas con golpes de Diamãtes; los Corteſanos con preciosos Cintillos de ſummo valor; pues vbo apretador de eſtos que ſe valoò en mas de 25 ℔. peſos. Los Cavalleros Cruzados cõ las mas ricas Veneras de Diamantes, y vbo algunos, que las eſtrenaron de mucho valor, y hermoſura eſte dia. Aun los martinetes de los Caballos ſe tachonaron de brillantes piedras, y joyas de Diamantes. Cada qual eſtudiaba el modo de ſalir mas lucido, y de ocultar ſu gala, por que otro no ſe la compitieſſe. Fue ardiendo en todos la emulacion noble; y el punto de no ſer menos, que otros, fue dilatando los coraçones, abriendo las manos para coſtear ſu mayor lucimiento.

En el interin que toda la Ciudad trabajaba en los eſmeros de ſu mayor adorno, ſe iban levãtando en la Plaza mayor, Plazuela de la *Merced*, Plaza de Señora Santa Ana, y Plazuela de la Inquiſicion, quatro tablados de firme de ocho baras de largo, ſeis de ancho, y tres, y media

de alto, en q̃ se avia de celebrar la funcion, con sus escalas tendidas, y dilatadas para subir sin embarazo, guarnecidas à los lados, con sus varandas de balaustres; y al sombrado el alto con ricos tapetes de diversos colores, q̃ vestian este theatro de la Real inauguracion.

§ 5.

DEsde el media dia de quatro de Octubre comenzaron los alegres repiques de todas las Iglesias, infundiendo alborozo en los corazones; la noche se transformò en claro dia, con los muchos artificiales fuegos, que de variain vencion se quemaron en la Plaza Mayor, assi esta noche, como las dos siguientes, coronados los bolcones, y galerias de Palacio, casa Arzobispal corredores de Cabildo, y demas ambito de la Plaza de hachas de blanca cera, las Torres de la Cathedral, y demas Iglesias de lucidas luminarias; y toda la Ciudad parecia vna hoguera sin humo, y vna imagen de Troya, que se abrazaba en llamas hermosas de regocijado incendio, que servia de esplendor, sin susto de riezgo.

El dia quinto, se consagrò la mañana en publica solemne accion de gracias à Dios Nuestro señor, assistiendo su Exc. cò los Señores de la Real Audiẽcia, Tribunal mayor de Cuentas, el Cabildo, y Ayuntamiẽto de la Ciudad con otros muchos Cavelleros en la Iglesia Cathedral, donde el Exc. è Ilustrissimo Señor Arzobispo vestido rozagante sagrada purpura, y rebozandole el gozo del corozõ en los agrados del semblante, y cortesania de las palabras, saliò

acom-

acompañado de su Ilustrissimo Cabildo à recebir con los plazemes à su Exc. y adarle el agua bendita en la puerta de la Iglesia, donde al entrar todos juntos, entonò la musica con la armonia de varios instrumentos, y à dos organos el *Te Deum laudamus*, en reconocimiẽto agradecido à la Mag. Divina, por el gran beneficio, q̃ ha cõcedido à los Reynos de la Monarchia, en darnos vn Rey Catholico de tan soberanas prendas, como Nuestro Rey, y Señor Don FELIPO V. Avia ordenado su Exc. que en la Cathedral se dispusiesse otro Altar, separado del mayor donde se colocaron con la mayor decencia tres sagrados vultos. del Apostol Santiago en medio, como Patrõ especial de Nuestra España, de S. Hermenegildo Martyr à la mano derecha; y à la siquierda à S. Fernando como Reyes nuestros, para que como Patrones se interpusiessen con Dios por la prosperidad de la salud, y felicidad continua de los aciertos de Nuestro Catholico Rey y Señor D. FELIPO V. Acuyo glorioso fin se dedicò la Missa solemne, que cantò el Señor Dean de dicha Santa Iglesia Doct. Don Diego de Salazar, Comissario de la Santa Cruzada, y Cathedratico de Prima de Sagrada Escriptura Jubilado en esta Real Universidad de S. Marcos. Concluida tan sagrada, y debida funcion, bolvieron los Tribunales con su Exc. a Palacio.

Y à las calles por donde avia de passar el acompañamiento avian amanecido asseadas, y limpias, y adornadas de vistosas colgaduras, y tapetes de seda de vario alegre matiz. Los balcones galerias, ventanas, y texados se iban poblando de inumerable gentio, previniendose todos de lugar, por que (segun se avia mandado) no avia de auer

carroza

carrozas, ni calezas en las calles, y plazas, por donde avia de caminarse la Real Pompa, como no las vbo. Todos salieron este dia con especial gala de sus casas, por que en todas partes tuviessen curiosa amenidad los ojos, Veinte, y quatro quadras avia de discurrir el passeo, y en todas parecio multiplicada la Ciudad, pues fue igual en todas el concurso, y apremio de la gente, que atraida de la curiosidad acudio de las Comarcas vezinas, y pueblos mas distantes. A las dos de la tarde comenzaron à entrar en Palacio las Señoras à hazer cortejo, y assistencia à la Excelentissima Señora Virreyna, q̃ les avia convidado à su galeria que señorea la Plaza mayor, para vitorear à Nuestro Rey y Señor D. FELIPO. Las galas, que estrenaron de riquissimas telas, las muchas joyas, boquinganas, punzones, y sortijas de diamantes, de que venian ataviadas, no se pueden facilmente describir, que la pluma rezela, quemarse en tanto incendio, y teme la modestia naufragar en tanto golfo; A las tres bajaron à la galeria, que pudo dar invidia à los balcones del Oriente por que vna vista de las mas hermosas, que vbo aquel dia, en que pudieran cegarse los ojos à tan brillante esplendor, y Magestad, como rebet beraba de la preciosa multitud de piedras, entre la varia primavera de galas.

§§§.

A Estas horas, en que el Sol no quemaba por no ser ofensivo, sino resplandecia por mostrarse cortesano Començo à entrar en la Plaza Mayor vna de las Compañias del numero del Batallon de esta Ciudad: que nombro

su

## Selección de crónicas

## Crónicas de Enrique Carrillo “Cabotin”

1.Viendo pasar las cosas, (copia del original).
2. Movimiento intelectual 1909
3. El día de una limeña

Concluyó el duelo. Cesaron las lentas y y tristes campanadas que anunciaban á la ciudad de Lima el fallecimiento del inteligente y brioso prelado, que durante una década rigió, combatido por tormentosos vientos, los destinos de la iglesia peruana y á quien la mala fortuna no perdonó ni aún después de muerto, puesto que hubo de escuchar si es que los cadáveres escuchan todavía las vanas palabras de las gentes,-discursos y oraciones innúmeros, que nunca de fijo soportara en vida este príncipe de la elocuencia. Algo de esto se presumía Monseñor Tovar, que era varón hábil y perspicaz,y por eso, deseoso de que nuestra oratoria nacional no apareciese tan maltrecha y de capa caída, insistió tanto en que le dejaran reposar en Tarma. Pero los honores y las grandezas tienen un doloroso reverso, que el difunto conoció mejor que nadie; y por eso, durante ocho días, esas respetables cenizas han recorrido muchas leguas, recibiendo en homenaje coronas de lugares comunes y ramilletes de inepcias, desde la sierra andina hasta esa cripta de la Catedral donde antes yacían los huesos de Pizarro. Exceptúo, desde luego, la oración del obispo Drinot, de una forma pulida é impregnada de un suave sentimiento de melancolía, y la del Padre Alvarez, hermosamente concebida en sus líneas generales; pero ¿porqué han incurrido todos en la falta de discreción y de gusto de remover amarguras y miserias, de recordar, delante del cuerpo aún caliente del extinto, rencores y torpezas que él ya había perdonado? ¿Será entonces cierto que ha desaparecido junto con Monseñor Tovar la última lumbrera del clero nacional? Ya sé yo que aún vive [y ojalá sea por muchos años] ese sabio y virtuoso sacerdote, *el más elocuente, el más admirable, el más inflamado, el más clásico de forma y el de más místico y elevado pensamiento que ha honrado la cátedra sagrada en el Perú desde la independencia* hasta hoy, yque se llama José Antonio Roca y Boloña. Ya ha enmudecido, sin embargo, por efecto de la ancianidad y los achaques, el insigne panegirista de los mártires de la guerra. No ha habido entre los laicos quien recoja la herencia de un Cisneros.

No hay,entre los eclesiásticos,quien reivindique con justicia el legado de los Tovar y de los Roca. Nuestras grandes figuras históricas quedan sin reemplazo. En la religión, en la ciencia, en las letras, en el arte, en el Foro, en todos los campos de la actividad mental, tocan á sede vacante. Pequeñas pasiones, menudos intereses, batallas de guerrilleros, ambiciones medianas, ideales de poco precio, esto es lo que vemos en torno nuestro. Vivimos en la República de Liliput y estos viejos hombres que mueren caen como robles, dejando en torno suyo anchos vacíos. Ya véis que toda grandeza es relativa.

***

Ya que perdemos tantas cosas, conservemos siquiera las buenas formas. Que no nos confundan con vagas Guatemalas y abscuros Haitíes. El ingenio no se adquiere, *hèlas*; pero la elegancia y el buen tono son fáciles de imitar cuando no son patrimonio propio.

Digo esto por una nota que ví en los diarios anunciando que el traje de asistencia á los funerales sería el de etiqueta con corbata

y guantes negros- ¡Horror, tres veces horror! ¿A quién se le ocurriría tan extraña idea, reñida con todos los usos sociales y con las más elementales reglas protocolares? Ya es tiempo de que el Supremo Gobierno vaya pensando en crear una sección, llámesele de protocolo ó como se quiera, encargada de organizar debidamente las ceremonias oficiales, designando para ocuparla á un hombre ilustrado y de mundo, que entienda de estas cosas. Y si acaso no se encuentra en Lima, contrátese á M. Crozier ó á M. Mollard, pagándoles lo que pidan. Sólo que, al fin y á la postre, todo lo que necesita la república nos va á llegar del extranjero como los figurines. Talvez seria un buen negocio para el *Bon Marché* establecer un *rayon* de funcionarios públicos para países sud-americanos.

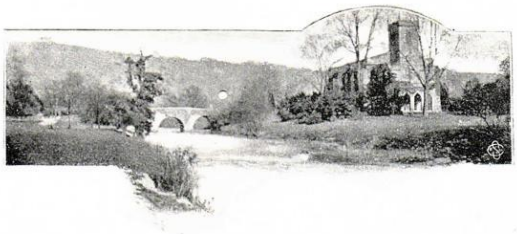
* * *

Queda, en otras naciones, el teatro como medio educativo. Dicen por ahí que el teatro es escuela de buenas costumbres y que, no sólo instruye y moraliza, sino que enseña la cortesía y las buenas maneras. Eso es en otras partes. En Lima, el teatro es el emporio de la perversión, de la grosería y del escándalo.

Hace pocas noches he presenciado en el Teatro Olimpo una escena digna de una tribu de cafres. Representábase *Los Saltimbanquis*. Sala llena. En los palcos y galerías, distinguidísimas familias. Suenan los primeros compases de la obertura, y se precipita en la cazuela, con ruido de ola, de terremoto, de aluvión, una inmensa muchedumbre crespa y mal oliente, que libra un encarnizado combate para instalarse. Las más gruesas palabrotas del Diccionario de la lengua verde resonaban en ese recinto. De un extremo á otro, se interpelaban los granujas á grito herido, en términos inmundos. La actitud indignada de la platea y las figuras contraídas y avergonzadas de las damas parecían estimular los más bajos instintos de ese populacho soez. Y alcanzó tales proporciones la humillante y deshonrosa grita, que hubo de correrse la cortina mientras la policía expulsaba á los alboratadores.

Pocas veces he sufrido más honda é íntimamente en mi dignidad de ciudadano y de hombre. ¿A quién culpar por este indecente estallido de salvajismo? Unos dicen que á las autoridades, otros que á la empresa. Sea la culpa de unas ó de otra, permitidme, padres de familia, que os dé un consejo: no llevéis al teatro á vuestras esposas ni á vuestras hijas,ya que no poseéis los medios de que dispondríais en cualquier parte del mundo civilizado para hacerlas respetar.Después de todo,la diversión que pierden no es muy hermosa ni muy nueva;y por lo general,el aticismo y la cultura de los autores del género chico corre parejas con los del público de cazuela.

Lima, 1907. CABOTIN.



## EL MOVIMIENTO INTELECTUAL EN 1909

La producción literaria y artística no ha abundado en el año de 1909 en el Perú. Agitada de continuo la República por eventos de gravedad suma, de carácter interno e internacional, no han disfrutado nuestros pensadores de la serenidad de espíritu necesaria para concentrar sus energías en las nobles y sosegadas labores de la inteligencia. Sucede, además, en el Perú, que día a día se deja sentir con mayor fuerza la escasez de hombres preparados para el ejercicio de las funciones públicas, por manera que aquellos que se han dedicado al cultivo de las ciencias, de las letras o de las profesiones liberales, no pueden abstraerse durante mucho tiempo y en forma exclusiva en sus estudios predilectos. La patria reclama muy pronto sus servicios, y abandonando su torre de marfil, tienen esos ciudadanos que acudir al apremio, desperdigando en las tareas del Parlamento, de la Administración o simplemente del Magisterio y del Periodismo, cualidades superiores, a las cuales les ha faltado, para producir obras completas y duraderas, las disciplinas de la erudición y del método. A tales consideraciones viene a sumarse otra más, poderosa en extremo. No existiendo en el Perú grandes fortunas, no contando tampoco el literato, el artista o el hombre de ciencia con el apoyo

que el Estado suele prestarles en otras partes, la lucha por la vida les arrastra hacia otros caminos, por los cuales la conquista de la posición y de la riqueza es más rápida y fácil. Es así como vemos de continuo que grandes talentos se extravían en los torcidos senderos de la política, ganosos de abrirse paso prontamente entre las opacas medianías que debaten sus miserables intereses en ese palenque.

Por todos estos motivos, el libro es una *rara avis* en el campo de la producción nacional. El diario y la revista monopolizan los trabajos de nuestros escritores, que dentro del estrecho marco de ese género de publicaciones, satisfacen la indolencia, la repugnancia por toda acción prolongada y sistemática, características de la raza. Y como por otra parte, no hay en Lima casas editoras, las imprentas cobran precios muy subidos y el público comprador se reduce, en los mejores casos, a unas pocas centenas de individuos, la aparición de un libro representa, en realidad, un ingente esfuerzo, y solo obedece a requerimiento del amor propio del autor. Si acaso existiera entre los escritores solidaridad de intereses y de ideas, desprendimiento personal y armonía de sentimientos; si el Ateneo de Lima, el Instituto Histórico del Perú, la Academia Correspondiente de la Real Española de la Lengua, los diversos centros de cultura, en fin, creados en horas de fugitivo entusiasmo, tuvieran vida propia, fueran focos brillantes y activísimos, el estímulo alimentaría el amor por las cosas del espíritu y se iniciaría tal vez un período de producción copiosa e intensa. Pero es la triste ver-

dad que las falanges intelectuales vegetan en el aislamiento y en el desamparo, y que en el seno de ellas cada cual tira para su lado la punta de la capa, para poner al descubierto la desnudez del vecino.

No queremos decir con esto, que en nuestro núcleo literario y científico todo sea pequeñez y malas pasiones. Por encima de todas las divisiones políticas, de todas las diferencias de doctrina y de escuela, se alzan algunas puras y respetables personalidades, que son, en medio de la penumbra que nos envuelve, faros solitarios y resplandecientes. Ricardo Palma, Manuel González Prada, Pablo Patrón, Javier Prado y Ugarteche, Luis Felipe Villarán, José Antonio Roca y Boloña, Eugenio Larrabure y Unanue, Mariano H. Cornejo, entre los mayores, Francisco García Calderón, José de la Riva Agüero (para no citar sino los más indiscutidos), entre los más jóvenes, ocupan esa situación única; y a esa nomenclatura es deber de justicia agregar, el nombre del más alto de nuestros poetas vivos: José Santos Chocano.

La mayoría de estos ilustres varones deja desde hace largo tiempo que la pluma se coja de herrumbre. Achaques de la edad avanzada, exigencias más perentorias de la vida corriente o letal opresión de amarguras y desengaños han sellado sus labios y paralizado sus manos. Palma parece haber roto toda relación con las tapadas y los hidalgos segundones de nuestro pintoresco mundo colonial, y con él ha callado la fuente regocijada y fresca del sutil gracejo limeño. González Prada, príncipe de la forma, apóstol convencido y fervoroso de la Diosa Utopía, cin-

cela con paciencia de orfebre sus páginas, perfectas por la animación y la euritmia, en las cuales el regalo de un estilo incomparable hace olvidar ciertas intemperancias. Patrón, filólogo y erudito de reputación europea, cura y no publica. Villarán, jurisconsulto profundo, ha trocado la cátedra, donde hizo escuela de liberalismo filosófico, por el sitial de Themis. Cornejo, diserta en los Congresos europeos. García Calderón, recopila, según sabemos, sus artículos, para hacer un nuevo volumen, que será como los anteriores suyos, un modelo de saber amable, iluminado por los destellos de un refinado aticismo y de una exquisita simpatía espiritual. Riva Agüero, ponderado, laborioso, concienzudo, se dedica a la exégesis histórica y prepara un libro de gran aliento. La diplomacia y la política absorben por entero la existencia de los otros.

Si abandonando el orden cronológico nos propusiéramos señalar, en primer término, en estas columnas, la obra de mayor importancia y trascendencia que ha aparecido en Lima durante el año, este honor le correspondería, en nuestro concepto, a un joven que no había publicado nada antes de ahora y que *pour des coups d'essai, donne des coups de maître.*

Nos referimos a Felipe Barreda y Laos, cuya tesis sobre *La vida intelectual de la Colonia* es el trabajo más completo, más nutrido de observaciones personales y de datos, más intenso y más sólido que se ha dado a luz hasta el día sobre esta materia. Existían monografías y artículos sueltos muy interesantes sobre asuntos conexos con el tema tratado por el señor

Barreda y Laos, como son, para no citar sino los que acuden a nuestra memoria al correr de la pluma, los de los señores Lavalle, Palma, Romero, Larrabure y Unanue, Prado y Ugarteche, Patrón, Riva Agüero, Odriozola, Fuentes, etc., etc. Pero el señor Barreda y Laos, sin menospreciar a los comentadores, ha acudido a las fuentes mismas, las ha revisado y clasificado y ha hecho después una vigorosa síntesis, en la cual todos los elementos se entrelazan y compenetran, dejando ver los vínculos que los unen y la idea general que los domina. Sin pedantería, con forma suelta y sencilla, apunta en esas páginas el señor Barreda y Laos muchas cosas meditadas y sustanciosas, y al leerle se explica que uno de los maestros más distinguidos de la Universidad de Lima, el doctor don Carlos Wiesse, estime que desde hoy la tesis del joven escritor debe figurar entre «las obras de consulta indispensables». Amigos personales del señor Barreda y Laos, apreciadores de sus dotes de inteligencia y de carácter, deseamos que no se limite a cumplir una formalidad universitaria con la presentación de esta tesis, y que estimulado por merecidos elogios que se le han dispensado, siga dedicándose a este género de estudios, ahondando la materia tocada, con la misma circunspección y probidad de criterio reveladas en este primer ensayo.

Se dan la mano con la tesis del señor Barreda y Laos las «Apuntaciones» para la historia crítica del Perú, reunidas en volumen por el laborioso y competente catedrático de Letras don Carlos Wiesse. Este profesor posee en grado altísimo el espíritu didáctico. Modesto, trabajador, íntimamente familiari-

zado con las ciencias sociales y jurídicas modernas, el doctor Wiesse goza de singular prestigio en los claustros de San Marcos. Cuando Rafael Altamira fue honrado con el título de miembro honorario de nuestra Facultad de Letras, se designó al señor Wiesse para que pronunciara el discurso de orden, y fue una satisfacción —algo más, un verdadero alivio— para todos sus oyentes, escuchar la lectura de su excelente disertación, rica en prolijas e inéditas observaciones, animada por un soplo de emoción y cariño, y en la cual pergeñaba las siluetas de los maestro españoles cuya influencia ha predominado en las direcciones de la cultura peruana. El tema era interesante y simpático, no solo porque halagaba en forma muy discreta y cortesana el patriotismo del recipiendario, sino porque entre los educadores enumerados por el doctor Wiesse, figura en lugar de preferencia el bondadoso y genial anciano don Sebastián Lorente, que dirigió desde sus comienzos las labores de la Facultad de Letras, de quien fue el doctor Wiesse discípulo predilecto y cuyas doctrinas señalan una evolución muy importante en la marcha del pensamiento nacional. El discurso del doctor Wiesse es uno de los mejores trozos de literatura académica (en el sentido amplio de la palabra) escritos en el país en los últimos años.

Para solemnizar las fiestas julias, la Honorable Municipalidad organizó unos Juegos Florales, a semejanza de los que aún se estilan en algunas ciudades de provincia españolas y del Mediodía de Francia. Esta iniciativa se prestaba, por algunos puntos, a la crítica, o al menos, a los atisbos de esa ironía su-

perficial y ligera en que se complace el ingenio criollo. Sin embargo, era digna de aplauso, como todas las empresas tendentes al desarrollo de nuestra incipiente intelectualidad. Por el número y calidad de las composiciones en prosa y verso, sometidas al juicio del jurado, el éxito del Concurso sobrepasó a todas las espectativas; y la ceremonia de entrega de la flor natural al poeta laureado llamó la atención por su belleza. Obtuvo el más alto premio el joven universitario don José Gálvez. Temperamento fogoso y vibrante, educado en muy buena escuela literaria, según se advierte por la *tenue* de sus composiciones, el joven autor del *Canto a España* y del *Reino interior* es hoy, sin duda, después de Chocano, el más meritorio poeta nacional. En sus primeros versos sonaba una nota dulce y flébil, de suave y desteñido romanticismo, en la cual se advertían tal vez reminiscencias de la escuela de Juan R. Jiménez y de los poetas españoles de la última hornada. Poco a poco, Gálvez vigorizó su pensamiento y su forma, se convirtió en un vate de la juventud y de la acción, hizo propaganda de idealidad y optimismo y adquirió un ropaje lírico más coloreado y más amplio. Sin negar, esto no obstante, las bellezas que se encuentran en poemas como los *Ideales de primavera* y el *Canto a España,* que corresponden a su segunda manera, preferimos nosotros otras poesías suyas, de carácter más subjetivo y más íntimo, en las cuales el pensamiento del artista, desembarazado de cierto exceso de hojarasca retórica que afea a ratos al segundo de esos poemas, se mueve con más gracia y armonía. *El rei-*

*no interior,* por ejemplo, encierra un delicado simbolismo, y por la perfección de la forma y la sonoridad y pureza de algunos de sus versos es una admirable pieza de Antología. El hirviente entusiasmo de un grupo de amigos alienta al señor Gálvez a convertirse en un vate pindárico, apartándose del terreno en que ha de cosechar más sazonados frutos. El artista lleva en sí mismo una fuerza instintiva e ingobernable, que se rebela a toda influencia extraña, y el señor Gálvez volverá algún día, conducido por ella, a cultivar las flores divinas de su *Reino Interior,* hasta el cual no alcanza el desacorde clamoreo de las muchedumbres.

En el concurso en prosa convocado por el Municipio para la misma fecha, obtuvo el premio el conocido publicista don Juan Pedro Paz Soldán, hijo primogénito del insigne *Juan de Arona.* No sabemos si el señor Paz Soldán ha publicado en folleto la relación histórica que alcanzó esa recompensa, pero en todo caso ese trabajo no ha llegado a nuestra mesa de Redacción, lo que sentimos, pues por este inconveniente no podemos ocuparnos de él con el detenimiento debido.

En las mismas fiestas julias, el Municipio otorgó un medalla de oro al señor don Felipe Sassone, por la gentil y bien escrita comedia titulada *Vida y amor,* que estrenó en el Teatro Olimpo la Compañía Perdiguero. Sassone es un peregrino de las letras que pasea por ambos mundos su verbo clarinesco y sus barbas de nazareno. Pero bajo apariencias de despreocupado bohemio, este joven escritor esconde

una férrea voluntad y un sincero amor por las Bellas Letras. En una serie de novelas, dignas de caluroso encomio por el trabajo de introspección psicológica y la fina observación de la realidad, pero de un naturalismo demasiado crudo, se ve cómo se aligera, depura, clarifica y embellece el sentido artístico del autor; y esta comedia *Vida y amor*, que pinta, según se adivina, un caso personal e íntimo, seduce por cierta ingenuidad y cierta delicadeza de toque, que señalan el punto de partida de un provechoso cambio en la «manera» de Sassone.

Otro escritor nacional a quien la residencia en el Extranjero le ha sido en extremo favorable, es el brillante cronista don Ventura García Calderón, cuya primorosa colección de artículos sueltos, titulada *Frívolamente...* es una delicia. Filosofía, *humour*, honda sapiencia, alado parisianismo y ese *grano salis* que da sabor y picante a las obras humanas, tales son los rasgos distintivos de este libro amable, merced al cual, de un salto prodigioso, Ventura García Calderón se coloca al lado de Enrique Gómez Carrillo, con quien en adelante compartirá los honores de la soberanía, en esta rama, más complicada y difícil de lo que a primera vista pudiera creerse, del arte literario. Hace pocos meses, en este mismo periódico, hablamos muy a gusto del libro de Ventura, y a nuestro juicio de entonces nos remitimos.

La Academia Correspondiente de la Real Española de la Lengua, de cuyo seno han desaparecido en el correr de los años, para eterno duelo de las letras patrias, varones tan insignes como don José Antonio de Lavalle, don Félix Cipriano Coronel Zega-

rra, don Pedro Paz Soldán y Unanue, don Francisco García Calderón, don Luis Benjamín Cisneros y don Manuel Tovar, ha sufrido, pocos días ha, nueva e irreparable pérdida, con el fallecimiento del elegante escritor don Ricardo Rossel, prosador castizo, poeta delicado, orador de noble vuelo que deja un abundante y apreciable bagaje literario. Por designación de la Real Española, la Academia Correspondiente cuenta con dos nuevos individuos de número: el doctor don Mariano H. Cornejo, talento de primer orden, orador, político y sociólogo de méritos reconocidos y ensalzados en Europa, y el doctor don Pedro José Rada.

Urgidos por la premura del tiempo, hemos emprendido este bosquejo del movimiento intelectual peruano en el año que termina, y al concluirlo nos asalta una inquietud. Sin documentos a la mano, recurriendo solo al auxilio de la memoria, es posible que hayamos incurrido en involuntarias omisiones. Cúlpese a la flaqueza de nuestro entendimiento; pero no, en todo caso, a la sinceridad y honradez de nuestra intención. Viviendo al margen de la literatura nacional, huyendo siempre de las promiscuidades y de las luchas menudas en que se empeñan con frecuencia los escritores de profesión, no alentamos rencores ni antipatías, que solo sirven para amargar la existencia y ensombrecer el espíritu. Antes de poner punto, queremos enviar desde aquí un saludo fraternal, una palabra de afecto y de esperanza, a todos los escritores a quienes no hemos mencionado más arriba, a los Maúrtua, Belaúnde, Miró Quesada, Deustua, Castro Oyanguren, La Jara, Yerovi, Cisne-

ros, López Aliaga, Clemente Palma, Espinoza y Saldaña, Espinoza y G., Tudela, Corpancho, Morales de la Torre, Blume, tantos y tantos otros, que han dado con sus trabajos lustre y fama al nombre del Perú.

Enero, 1910.

## EL DÍA DE UNA LIMEÑA

Una excelente revista francesa, *Lectures pour tous*, ha publicado en sus últimos números una serie de amenísimos artículos, profusamente ilustrados, en los cuales se describe la vida de las matronas romanas o de las damas, más ligeras de costumbres, si no de vestiduras, del segundo imperio, dándonos minuciosos detalles acerca de la distribución que, día a día, hacían ellas de su tiempo. *Actualidades* ha reproducido, traduciéndolos del francés, algunos de esos artículos, que han sido acogidos con curiosidad por sus lectores. Su Director, que se desvive por adivinar el gusto del público y por dejarle satisfecho, ha creído tener una idea feliz. ¿Qué cosa más interesante, se ha dicho él, sin duda, que averiguar cómo pasa su día una limeña de nuestra época? Espiémosla a la puerta de su domicilio, desde que el alba asoma; sigámosla, como un enamorado callejero, desde que pone el pie menudo en el dintel; tratemos de no perderla de vista en ningún punto y a ninguna hora, armonicemos nuestro paso con su andar gracioso y rápido, y cuando, tarde de la noche, de regreso del teatro o la tertulia, la veamos descender, ante el cerrado portón de la casa, del carruaje que ocupa, envuelta en las claras sedas de la salida de baile, volvamos a la sala de redacción, a recopilar los apuntes que la mano trazara febrilmente en los cortos mo-

mentos de respiro de que se ha disfrutado durante el ajetreo diurno, para presentarlos, embellecidos con los colores de la verdad, en estas páginas informativas.

* * *

*Tan, tan, tan,* suena tímidamente, con vocecilla mística y humilde, una campanita de capilla. La campanita, con su timbre velado y temeroso, llama a misa a los fieles; pero no a las fieles del mundo elegante, que se levantan tarde y van a Santo Domingo o a San Pedro, haciendo crujir bajo la falda negra, el fuste de raso, sino a aquellas que, a las luces indecisas de la aurora, envueltas en el misterio de la manta, oprimiendo entre las flacas manos el gastado libro de oraciones, se van con paso alado y tácito, al ras de las paredes, a pedirle a Dios, en plegarias fervorosas, allá, en el fondo obscuro de la nave desnuda y apacible, donde hay un olor de humedad y de tristeza, remedio para quién sabe qué ocultas e irremediables torturas, consuelo para quién sabe qué inconsolables amargores. ¡Penas modestas y recatadas, penas de pobre, penas y miserias de gente honrada, que «también tiene su corazoncito» y que sabe sufrir y morir sin quejarse, replegada sobre sí misma, encerrada en ese silencio sereno que es el supremo orgullo de quienes nunca conocieron este pecado! A veces, en vuestras correrías de noctámbulo, al volver de un sarao o de una partida de naipes que se prolongó demasiado una tarde, ¿no habéis penetrado, movidos por repentina curiosidad, en al-

guna de esas pequeñas iglesias que el fanatismo colonial levantó en todos los barrios de Lima? ¿Y qué habéis visto entonces? Habéis visto, prosternada ante un altar —donde un niño Dios regordete y de rojos carrillos de campesino sonríe puerilmente entre los brazos de una madona vestida de colorines—, a alguna de estas niñas de manta, que de rodillas sobre el duro ladrillo, dice en voz baja, con férvida unción, sus preces matutinas. Engaños de amor o miserias de familia, volanderas esperanzas o realidades demasiado crueles, mustiaron las rosas de esas mejillas y apagaron el fulgor de esas grandes pupilas aterciopeladas. De la creatura dolorida al Dios Bueno que tiende sus manecitas de niño con gesto de acogida, la confidencia es íntima y dulce, impregnada de infinitas y blandas melancolías. Por entre las largas pestañas, que se agitan con suave aleteo sobre las violetas de las ojeras, rebrillan las lágrimas, que mal contenidas, al fin descienden con lentitud sobre la cara marfileña, en copioso raudal, como si recorrieran un camino ya desde mucho tiempo conocido. Tal vez es joven y bonita la devota madrugadora. Pero el dolor es un ingrato atavío, y estas bellezas escondidas, flores que se marchitan en conventuales búcaros, morirán inconsoladas.

No es a ellas a quienes se dedica este artículo. No es a una de ellas a quien persiguió durante doce horas un cronista fisgón. Pero, ¿por qué no evocarlas también, si alguna vez, al contemplar sus borrosas figuras de melancolía y de ensueño, brotó en el

espíritu una simpatía acendrada y una compasión discreta y respetuosa?

* * *

*Tan, tan, tan,* suena tenazmente la campana de la capilla. A poco, otra más lejos le responde, y después otra y otra. Diríase que, al través del espacio, de un campanario a otro, se dan los buenos días. Y ya no son solamente las de voz delgada y fina, las Cenicientas de las familia, quienes así se agitan en el alborear de la mañana. Ahora hay otras de son poderoso y profundo, majestuosos contraltos, sopranos admirables y algún formidable bajo cantante, que se despiertan y mueven, como desperezándose, sus gruesos badajos. Es la de San Agustín, campana aguerrida, que vio de cerca a los montoneros y ha olido el humo de la pólvora y cuya piel de bronce rajaron las balas en 1895. Es la de Santo Domingo, que siente, más que ninguna otra, el vértigo de las alturas. Es la de la Catedral, testigo mudo y sonoro al propio tiempo de toda nuestra historia. Es la de San Pedro, la campana gorda, como alimentada por jesuitas. Son las de los conventos de monjas, de repicar agrio y desigual, como tiradas por viejecitas impacientes.

A la alcoba, bañada en una grata penumbra, llega ese alegre rebullicio, tamizado y en sordina. Las cortinas color rosa seca, que caen delante de la puerta haciendo grandes pliegues elegantes, le cierran el paso. Pero al fin penetra en la estancia y tras de él se desliza un rayo de sol tendido y vibrante como un hilo de oro. Este hilillo áureo se trepa sobre la

camita blanca, se enreda en los bucles de una cabellera castaña y besa con gentil impudicia el alabastro de una frente pura, las rosas de unas mejillas, la húmeda pulpa roja de una boca diminuta, que sonríe en sueños. Y tanto hace y tal trisca y danza y juguetea el muy bribón, que a la postre se mueve blandamente la cabecita que se posaba sobre la almohada y se abren, con trémulo palpitar, las dos estrellas de los ojos. En *Noventa y tres,* Victor Hugo describe lindamente el despertar de unos chiquillos, que gorjean al amanecer, entre los altos muros de un castillo de chuanes, mientras el cañón retumba a lo lejos. Los muchachos de Victor Hugo se despiertan cantando. La limeñita se despierta sonriendo.

Este es el momento delicioso de la semisomnolencia, de la exquisita modorra matutina. El pensamiento se halla todavía adormecido y en las imágenes que en vuelo fugaz cruzan por la mente, lo vivido y lo soñado se confunden. Es la hora de los castillos en el aire y de las confidencias a la almohada. Con las manos cruzadas tras de la nuca, la limeña teje, perdida en el espacio la mirada, la trama ideal de su novela.

En la mesita de noche, un relojito muy mono da nueve campanadas. ¡Las nueve! ¡Dios mío! ¡Qué tarde! ¡Y tanto como tengo que hacer! La limeña salta del lecho con ágil y onduloso movimiento de gatita. Rápidamente, se ciñen a las finas piernas rosadas las largas medias de seda negra. Los pies se introducen en las zapatillas como en dos estuches de raso. Sobre el cuerpo cae el peinador de pálido matiz —azul

gris, rosa lánguido, lila muriente—, con sordo frufrú. Una pirueta, y la graciosa figura desaparece en el cuarto de *toilette*.

* * *

Trajeada de obscuro, acariciada la faz por la negra mantilla de encajes, que forma un gracioso marco para el óvalo armonioso de su rostro, bajos los párpados, seria y recatada la expresión, modesto el continente, presuroso el andar, va la limeña por Espaderos a las 10 de la mañana, vuelve la esquina de Plateros de San Pedro y sigue adelante. Con un leve movimiento de cabeza responde a los ceremoniosos saludos de los hombres. Con una sonrisa hechicera, que le ilumina la cara como un golpe de sol, contesta a los adioses de las mujeres. Porque son muchas de las que se encaminan así, a esta hora, por el jirón de San Pedro, llevando en la mano el rosario de perlas y el devocionario. El jubileo está en el lujoso templo de los hijos de Loyola. Y allá van todas. ¿Moda o amor divino? Las dos cosas, probablemente.

Las que entran y las que salen se cruzan en la plazuela. Allí se forman los grupos. *¡Cuánto tiempo hace que no te veo!* —exclaman con arrebato las que ayer no más se encontraron en el recibo de las Zeta o en el té de Broggi. *¿Qué es de tu vida?* —se preguntan. Allí de las risas, de las bromas y de los besos—, besos ociosos, que harían la felicidad de cualquier cristiano, y que ellas se prodigan, sin atribuirles importancia.

Quien ha visto a la limeña hincar la rodilla ante

el Santísimo y balbucear sus rezos con severo recogimiento, abstraída al parecer de cuanto la rodea, sumida en el más místico de los éxtasis, no se imagina de fijo que es la misma que a pocos pasos de la iglesia, en un bullicioso palique, encendido el semblante por el placer y la malicia, lleva el cetro de la conversación y derrama a manos llenas, en sus ingeniosas ocurrencias, en sus réplicas punzantes, en sus satíricas alusiones, esa gracia amenísima, suma de todos los donaires, triple exacto de todas las picardías, que se llama *lisura*, y que no es, por cierto, ni el *charme* francés, ni el *humour* británico, ni la sal andaluza. Es un modo de decir chispeante y ligero, que no alcanza nunca a ser pesado ni malévolo, y que en las mismas heridas que causa burla burlando sabe poner, al propio tiempo, el bálsamo que cura y cicatriza. La víctima es tal vez la amiga que pasa, o usted, lector amigo, o yo, o el vecino de enfrente, pero ¿cómo no perdonar la ironía cuando se viste de tanta gentileza? ¡Rindamos homenaje a la vieja y eternamente joven lisura limeña, flor de frivolidad y de alegría, nacida así, en los labios primaverales de estas paisanitas pálidas, a la sombra austera de los templos! ¡Lisura tradicional y encantadora de las Raygada y las Eléspuru, de las Orbegoso y las Tristán! ¡Lisura heredada y enaltecida y depurada por las nuevas generaciones de pollitas vivas y decidoras, en quienes ya la belleza y el ingenio comienzan a no ser promesa, para convertirse en realidad triunfante! ¡Lisura que te deslíes en cascadas de frescas risas argentinas, que atruenas el aire como una pan-

dereta y pasas zumbando como una flecha de oro, yo te saludo, lisura de la Perricholi y de las tapadas, en cuyas fuentes se enriqueció la vena de los Pardo y los Arona!

A las once, la limeña, nuevamente transformada, sale de su casa. Esta vez la acompaña su mamá. Va «al comercio». ¡Fatigosa tarea! Ir al comercio significa entrar a veinte o treinta tiendas, haciendo que los efebos almibarados del mostrador desciendan montañas de cajas y desenvuelvan kilómetros de cintas. El joven hortera, que huele a pomada de coco y a esencias de Roger y Gallet, despliega la astucia de un Macchiavello y pone en su voz atiplada acentos de convicción profunda y modulaciones de sirena: *Señorita, esta popelina es preciosa. Señorita, fíjese usted que es doble ancho. Si lo adorna usted con lazos pompadour le quedará muy lindo, señorita. ¿No quiere usted alguna otra cosita? Hemos recibido perfumería surtida y unos cortes de blusa de última novedad. Por ser a usted se lo dejaremos en dos cincuenta, señorita. ¡Oh, no, señorita, en dos veinte, de ninguna manera! Ni en el Smart los encuentra usted superiores. En fin, lléveselos usted. ¿Quién le resiste a usted, señorita?* Este coloquio se repite en cada almacén, con ligeras variantes. Cuando se retiran a casa las compradoras, después de haber adquirido un carrete de hilo y una tira bordada, son las doce y media. En las puertas de Klein y de Broggi, los pollos de la alta goma hacen convergir sobre la limeña sus miradas flechadoras. Y entre ellos hay uno...

La limeña almuerza poco. Ella se alimenta como

un pajarito. Por eso, todas son anémicas y todas toman tónicos. Pero, a cualquiera hora, si entráis en su habitación, la hallaréis mordiscando bombones. Cuando no tiene bombones a la mano (y siempre los tiene), come alguno de esos mazacotes de dulce criollo, padres de la dispepsia y la gastralgia; y en último caso, es capaz de mandar traer *melcocha* de la encomendería o *garibaldis* de donde el pulpero. Aquí, en confianza y en voz muy baja, os diré un secreto: la limeña se pirra por las golosinas.

Durante el almuerzo se conversa de los acontecimientos de actualidad, se comenta las notas sociales, se habla de matrimonios y defunciones. Alguien ha hecho notar que en Lima, en toda casa que se respeta, se encuentra siempre de visita a un vocal. Un vocal es el mejor adorno de un salón. Yo completaré la observación, diciendo que en toda casa que se respeta almuerza siempre alguna vieja parienta, beatita, muy comedida y muy modosa, que entra sin que nadie la sienta y se va sin que nadie la vea. Una vieja parienta es el mejor adorno de un comedor. Esta buena señora es de las que van a la iglesia con una alfombrita debajo del brazo, para sentarse, y de las que se cazan las pulgas con una franela. Ellas se encargan de las comisiones delicadas, ellas saben dónde hay trisagio y dónde está el jubileo, ellas tienen en un papelito la oración a Santa Rita para descubrir los objetos perdidos, la oración a la Virgen del Carmen para los partos difíciles, la oración a San Expedito para pescar un novio con plata. Cuando alguien está enfermo, ellas recomiendan algunas medicinas

caseras de efectos extraordinarios y milagrosos. Para ellas no hay mejor médico que el chino. Cuando el doliente agoniza, ellas le ayudan a bien morir. Si muere, juran que lo mató el médico. Si sana, lo atribuyen a sus novenas y a sus jaculatorias. La parienta vive, por lo general, en algún hospicio, pero entra y sale como Pedro por su casa en las más encopetadas mansiones de Lima, y a la hora del almuerzo suele relatar, con acento muy compungido, dando suspiritos, la crónica escandalosa de la capital y los últimos chismes que corren las calles. Cuando una hipótesis es demasiado enorme, dirá: *¡Dios me perdone!* Cuando un tema es excesivamente escabroso, exclamará: *¡Ave María Purísima!* Y al concluir, pasando la lengua puntiaguda, con delicado gesto, por los resecos labios murmurará, a guisa de moraleja: *¡Ay, señor, qué vida esta!*

Un día se va de la vida la buena señora, así como se levantaba de la mesa, a las callandas, sin que nadie la sienta. *¡Pobre misia Petita!*, dirá la limeña. Este será su discurso fúnebre. Y desde el día siguiente, ya no le pondrán cubierto a la hora de almorzar.

¿Qué hace después de la merienda, de una y media a cuatro de la tarde, nuestra limeña? Estas son las horas en que, según afirma ella, con acento convencido, la limeña trabaja. *Dura lex, sed lex.* Ella trabaja: ella borda o teje, cose o escribe postales a las amigas ausentes. Hasta hay algunas que leen... ¡Palabra de honor!

¿Quiere decir esto que la limeña es incapaz de un serio esfuerzo intelectual, de dar una dirección li-

teraria, científica o artística a su propio espíritu, de ahondar alguno de esos problemas abstractos y complejos que ennoblecen y realzan la mentalidad humana? No tal. Estas niñas graciosas y parlanchinas, que parecen preocupadas de naderías, poseen una intensa vida interior. Su inteligencia es pronta y perspicaz. Su imaginación tiene en grado altísimo la hermosa vivacidad latina. Pudieran, con una cultura más metódica y más sólida, abarcar amplios horizontes y enlazar poderosos raciocinios. ¿Qué culpa tiene la limeña si en el convento de monjas donde para educarlas las recluyó la moda, apenas si se les enseña, en forma superficial e incompleta, los conocimientos indispensables para sostener una conversación mundana y para hacer figura apreciable en un salón? ¿No son los hombres los primeros que, tratándolas con impertinente superficialidad, desdeñan, cuando con ellas alternan, los temas serios, y nunca pasan de la broma incolora y del galanteo insípido?

A las cuatro, en *grande toilette*, la limeña va a hacer visitas. En cada uno de los salones donde entra son las mismas efusiones y la misma charla alegre y ligera, amable mariposeo de las ideas, que apenas se posan sobre un tópico para volar de nuevo. A ratos, ruido de tijeras.

A las 6, la limeña salta de su coche y entra al salón de señoras de Broggi. En la puerta, los mismos pollos de la mañana montan la guardia. Vastos golpes de sombrero. Hay caras nuevas. Chilenos o yanquis, sin duda. La limeña, de una ojeada rapidísima, se da cuenta de todo.

Donde Broggi se toma una taza de té y un par de pasteles. En las otras mesas, las amigas hacen otro tanto. Intercambio de sonrisas y, al soslayo, veloces inventarios. Pepita tiene el mismo sombrero del año pasado; pero le ha cambiado de pluma. Este traje es de París: tiene el corte de Paquin. ¡Qué mal calzada está Juanita! Etcétera, etcétera.

A las 6 y media, al Parque Colón. Puesta de sol adorable. Celajes multicolores y cambiantes, tibia brisa, trémulo fulgir de estrellas, en un cielo azul, divinamente pálido. La limeña, recostada en su carruaje, se deja ganar por el encanto del crepúsculo. La noche undívaga y muda desenvuelve sus crespones. Silban los grillos en el césped su aire monocorde. Con sordo batir de membranas pasa un negro tropel de gallinazos. Vibra, en la cornisa del palacio, el grito de una lechuza. Se encienden, crudas y frías, las luces eléctricas. Un viento helado viene de pronto y despeina las grises ramazones de los árboles. Y los coches, como en la vieja canción,

... font, font, font
trois petits tours et puis s'en vont

La limeña come en su casa y les relata a sus padres y sus hermanas las correrías del día. Después, tal vez va a casa de la señora Ene o de la señora Equis, que reciben una vez por semana. Si no, acaso irá al teatro, — al teatro de tandas, que es el único de que disfrutaremos durante largo años, probablemente hasta que sea alcalde algún tataranieto del señor Elguera. Lo más posible es que la limeña se que-

399

de en casa, donde abrirá un libro, se asomará al balcón, tocará en el piano los primeros compases de *Nuages Roses* o de *Quand l'Amour meurt,* bostezará, contará las florecillas del plafón, y a las 10 y media, se irá a dormir.

Este es el día de la limeña, gris, monótono, tranquilo, sin esas rachas de pasión, sin esos torbellinos de alegría, sin ese loco movimiento social que constituyen el atractivo y el peligro de las grandes capitales. Un día, un señor que gana más de trescientos soles, que es cajero de una casa de comercio, o médico, o abogado, pedirá su mano. Ella dirá que sí, porque sí. Se casará. Engordará. Tendrá muchos hijos, uno por año, cuando menos. Y esta será su vida. Limeñita sensual, de mirar tierno y húmedo, esta es tu suerte. ¡Serás buena madre, buena esposa, buena ciudadana!

Es mucho; pero para ti, es poco. Mientras nosotros mismos no nos transformemos, mientras no adquiramos una nutrida y selecta cultura moderna, no ocuparás la ventajosa situación que te corresponde en la sociedad y en el hogar. Ángel a veces, demonio a ratos, no pasarás de ser ese adorable «animalito de cabellos largos» que retrató el señor Schopenhauer en una página memorable, ¡oh limeñita de boca sonriente y ojos burlones!

Mayo, 1907.

## Crónicas de Ventura Garcías Calderón

1. Le jour de gloire est arrivé
2. Elegía

## *LE JOUR DE GLOIRE EST ARRIVE*

El sol se ha puesto sobre el Arco gris que los poetas comparan con un gigantesco dado o con la puerta de un asiático palacio de nubes. Y en la atestada Avenida rebulle un pueblo silencioso porque ya se ilumina, bajo la curva de piedra, el relieve dorado de aquella escultura de mujer –una idea del viejo Clemenceau– que está evocando a los muertos de la guerra.

Desde la tremenda noche de Hugo, el Arco de Triunfo no había sido cenotafio. En novelas y en crónicas habéis leído seguramente narraciones de aquella velada de 1885: un pueblo insomne que estaba velando a su poeta. Jamás un príncipe del ingenio sintió arder, como cirios de luto, tantos corazones en torno suyo; jamás un hombre ha dejado tantos huérfanos. Las criaturas de su sueño desmesurado, los vivientes hijos de su tórrido genio bajaron a lamentar a su padre común. Despacio, del viejo París, fueron llegando Quasimodo con su joroba y Gavroche que no reía y los "miserables" en obscura turba anónima. Entonces como, si el alma ustoria del poeta se diluyera en la muchedumbre, un gran soplo pagano cruzó por la Avenida. Se perdieron en la sombra las parejas nupciales y cada Booz buscó los labios de Ruth dormida.

Aquella noche y esta noche me parecen unidas en la historia francesa por una sublime concordancia. Los que nacieron en 1886, un año después de los funerales de Hugo, decía Barrés, deben ser vigilados. ¡Por supuesto! son los hombres jóvenes de hoy cuyas madres estremecidas asistieron a aquella ceremonia de exaltación y a aquel juramento de revancha. Había muerto el poeta del "año terrible", pero toda Francia heredaba sus cólera.

Hasta imagino ver en esta ruta nocturna los mismos rostros de aquella velada fabulosa. El montón obscuro y formidable que hace la historia está esperando como ayer el testi-

monio de triunfo que dará la aurora futura. Sí, los "miserables" son los mismos: la anciana que se ha dormido con la frente apoyada en un cañón, las parejas que entrelazan las manos en un banco lleno de sombra. A la luz de las fachadas, toda la noche ardientes, se ven, sueños ingenuos y cabecitas insomnes que están contando astros.

Todo el París popular se instala aquí. La avenida de los Campos Elíseos es una tercera clase de transatlántico repleta de emigrantes que tararean canciones o duermen pesadamente en un rincón o esperan el alba mondando su melancólica naranja. Hasta los mástiles y los altos gallardetes que la empavesan, completan la sensación de una travesía marina.

Sobre la paciencia de la santa canalla que padeció cuatro años de congojas, la noche tiembla de estrellas y mensajes. Como en otras, pasadas e inolvidables, los altos fanales de París están cambiando signos con los remotos mundos. Una polvareda estelar y levísima desciende sobre la negra masa dormida, como el rocío de las mañanas y la paz de la tardes. Tal vez no vienen de la Torre, sino de más remoto origen, aquellas lentas miradas luminosas que súbitamente descubren en la sombra la escultura de un bloque humano; tal vez se apiada, en fin, el lejano demiurgo y será pronto verdad la esperanza redentora de Hugo. . .

Pero ya anuncian la mañana todos los gallos de París. Una clara y transparente mañana de primavera. Decididamente el "viejo aliado" del Kaiser, el soberano señor del trueno y de la nube, es un francófilo de última hora. Si nos manda su lluvia cerrada, fracasa el día de gloria.

Alegre y fresca, se despereza la Avenida; los alquiladores que pernoctaron en la silla o en la mesa os proponen a precio escandaloso el más humilde banco. Pasan hombres maduros con una exposición permanente de medallas en la solapa del frac; alsacianas con sus encendidas faldas y su airoso lazo negro en los cabellos; parisienses palidísimas que han dormido

mal pero que no olvidaron la mota de polvos. Por todas partes banderas y flores y cantos, bajo la espléndida sorpresa de este sol mañanero. Sólo que, de trecho en trecho, nuestra sonrisa se desvanece al ver en cualquier balcón el rostro maternal de una mujer que está explicando al soldado ciego la imprudente alegría de los otros.

Es preciso esperar hasta más de las nueve de la mañana para que asome, sin los clarines de Rubén, la epopeya viviente en marcha. Bajo el azul recién lavado las nubes sólo parecen una humareda de los cañones y el estampido de los cañones sólo un eco celeste del corazón de París que late con el más violento ritmo. Durante todo el desfile resonará su júbilo altisonante. ¡Ya viene el cortejo, y tú no estás aquí para cantarlo, Rubén Darío! Primero, los mutilados, casi ocultos bajo la avalancha florida; después los *sammies* con su paso que danza y los guerreros de la vieja Albión, recién afeitados y rubicundos, en sus finos caballos de carrera; y el luto de Bélgica en las banderas que París aplaude hasta enronquecer; y luego todas las razas oscuras, los nuevos pueblos de 1919 salidos, se diría, de una mazmorra de siglos, a respirar el viento de libertad que orea el mundo esta mañana.

Mas ya desfila bajo el Arco de Triunfo el ejército azul con rostros y banderas que el mismo viento ha curtido en las batallas. Aquí está Francia de pie con sus veinte razas de gesta; aquí viene, avanza, crece, bajo la invisible sombra de las victorias ápteras. Bretones recios y pueriles que morían cantando, normandos de altos mostachos y el rostro encendido de sus manzanas, risueños chiquillos de París, negros de todas las Africas con la luz tropical en su sonrisa; zuavos flotantes, rutilantes junto a los albornoces de los viejos príncipes árabes; oscura gente pacífica disfrazada con paño azul, carne de fábrica y de gleba, catadores y viñadores, rudos jayanes de Champaña o Borgoña que abandonaron sus vides en agosto para empezar la vendimia de sangre; y los cetrinos hombres

de la tierra de olivos y laureles que llevaron a las morosas trincheras la alegría de sus cigarras.

Y como arrecifes en aquella marea las figuras emergen de Joffre, abuelo de todos; de Foch, lento y rígido, como si sintiera ya en las venas el bronce de su futura estatua ecuestres; y la mandíbula de Mangin el Implacable y la gracia más humana de Gouraud con su barba arábiga que llega hasta la altura del brazo manco.

¡Cómo sofocar la emoción de aquel minuto! De las ardientes flámulas y las banderas desgarradas, de las cercanas fanfarrias y el vocerío de la turba ronca, de la caudalosa avenida en que deflagran vitores y aletean mensajes de pañuelos, de toda esa clara conjunción de raptos, se levanta un perfume de lagar, un olor de vendimia nueva. Estamos borrachos por un minuto largo. Los pañuelos de las mujeres que partían de la ribera de cada balcón llevando a los guerreros su secreto deseo, regresan ya a los ojos húmedos. Mi vecina de observatorio tiene las mejillas tiznadas de blanco y negro porque todo el artificio de *rimmel* y polvos de arroz, lo deshizo el sollozo brusco.

Brillo de espadas y de llantos, bayonetas floridas, rosa y laurel sobre los uniformes, alegría violenta y cielo azul, nada ha faltado a la fiesta. Todavía su polvareda de gloria está flotando en la Avenida. Pero cuando se amortigua ya en los bulevares la sonora titilación de los clarines, cuando el paso de la Victoria armada no estremece la más gloriosa alameda de París, sólo quedan en la mente, como imágenes de aquel faustuoso minuto de parada, la manga de Gouraud batiendo al viento como una bandera rota y las lágrimas lentas que manaban los ojos de los soldados ciegos.

*París, 14 de julio de 1919.*

## ELEGIA

A Ernesto Renán, en el paraíso
y a una amiga en París

Yo vine al mundo, Amada mía, en tu ciudad deslumbradora, mas conocí una infancia triste bajo estrellas distintas, en un raro y lejano país. Se fundían allí todas las razas, como obscuros metales de una estatua, para el universal anhelo de algo nuevo. A mi cuna vinieron a arrullarme con sus cantos soñolientos mujeres de luto y eran los cantos guturales de las agrestes y cálidas noches en su nativo Senegal. Pálidas otras, temerosas como si esclavas fueran todavía, suspiraban la queja del oprimido, el yaraví. Pero mujeres blancas como tú, Bien Amada, me hablaron de las hadas que vinieron de lejos, a bendecirme, por el sendero del mar.

Después, cuando con ojos candorosos me formaba del mundo una visión espléndida y falaz, aquéllas me dijeron las historias de los bárbaros reyes que asesinaban a las siete mujeres. A cuentos arios mezclaban la tristeza de sus hogares despojados por mis abuelos implacables. Y en esa resignación aprendí a no resignarme y ese coro decrépito de vencidas en la tragedia peruana, me infudió el funesto y vano orgullo del mayorazgo.

Llegaron, bruñidos e invencibles, a mis riberas, en tiempos casi fabulosos, jinetes que cazaban a los hombres por deporte y violaban a las mujeres sin amor. El relincho de sus caballos estremecía como un áspero son de Olimpo griego; y eran dioses en realidad, dioses de hartazgo, de lujuria, de vino, que a su imagen y semejanza formaron mi alma bárbara.

"O encuentro camino o me le abro", es la divisa del viejo blasón de mi solar. Mas de la hamaca en donde vivo preparando *montoneras* que sólo ocurren en mi sueño, nunca gobierno mi utopía con la magnífica dureza de mi lejano abuelo corregidor.

Porque es irónico el destino de toda victoria en este mundo, y en la apatía de mis horas peores resucita el lamento de alguna abuela inconsolable. Aquellos dioses libertinos aprendieron de la raza vencida, la piedad, el don de lágrimas, la desmayada dulzura del perdón. ¡Quién sabe cuántas gotas de sangre indígena en mi sangre! Todos tenemos "manos de marqués" como el poeta, sin confesarnos descendientes de mujeres cautivas que impusieron al amo la poesía de su vencimiento. Sólo por este hervor de sangre mixta, pudimos devolver a la recia lengua su dulzura perdida, volver a Manrique y su impar concierto, cuando solemnes castellanos querían conservarla sin mudanza como una capellanía de otros siglos. El enfático idioma resonante comenzó a reverberar dulcemente en la noche selvática y marina. Toda sombra nemorosa floreció de cocuyos, toda cima de turpial era canto. Y fué así, Bien Amada, como inventamos un calofrío nuevo...

Era después de haber venido por tan luengos caminos, a través del mar amargo. ¡Cuántos viajes, cuántos éxodos sentimentales representa la voz que acierta en Silva o en *María!* Por largos años nuestro acento despertaba sonrisas. Un hombre vino a España de mi Lima a convertir los yermos en jardines, y lo persiguieron porque era amigo de Voltaire. Algo más tarde, en la misma tierra del abuelo español, una nueva Inquisición nos condenaba. Toda voz joven y audaz parecía sacrílega. Una Santa Hermandad de hombres de luto vigilaba la lengua; severos alguaciles del buen decir iban en pos de los convictos con su irrisoria espada de gramáticos. Y como tantos empecinados circundaban el cadáver del diccionario, imaginamos que en muy cercana hora no llegaríamos a entender su acento rancio, como hoy ocurre cuando hablamos con esos extraños castellanos de Salónica o de Estambul, esos judíos que lamentan, en fabla heterodoxa, la dulzura de una España obsoleta...

Entonces vinimos a buscar, en la fiesta perenne de tu raza, un refrigerio para nuestra inquietud de aventureros. Y yo traje también mi incienso cándido, la aromática mirra de mi juventud, con el asombro de la romería. En tu ciudad deslumbradora he sido el mago moreno y tributario, el "peregrino pálido" del verso que cena langostinos mientras la compañera escribe en el espejo, con el diamante de la sortija, un nombre más. En horas cenicientas o tan alegres, cuando el champaña hierve y canta, París y tu imagen se confunden. No sé si fué la ciudad loca la que adoré en tus rasgos o si ella es sólo un ornamento de tu inmortal frivolidad. Todos sus barrios son jalones de mi itinierario sentimental y todos sus jardines me conocen. Bajo esa alameda del Luxemburgo me confesé a media voz; en el Jardín de Plantas, frente a las águilas desterradas de mi cielo, me abrió su corazón una mujer amada y olvidada; y aquellas altas galerías de Notre Dame —¡Dios me perdone!— fueron fresca cita para un cálido amor. ¡Oh festines de besos, oh fiestas rubias, caudal intacto de una juventud que dilapida cada mañana su ventura! En la madurez entumecida una bandada de alegrías se levanta súbitamente palpitando con un rumor de golondrinas que se van juntas, y el disperso recuerdo me atormenta como el de la juventud que ya no vuelve.

Pero no, basta de lágrimas; te prometo enmendarme, Bien Amada. Olvidaré en mi flauta rústica todas las notas del yaraví. A ejemplo de tus parques civilizados que obedecen a una oculta geometría, quiero mondar cada mañana el alma bárbara. Me despojaré como un paisaje de Versalles en noviembre, abandonando la hojarasca de mi sensibilidad romántica. Merced a ti conozco ya las exquisitas mentiras y las *calinas* frases que son, en la comedia del sentimiento, más verdaderas que el amor. En tu gracia burlona y ponderada he aprendido el sutil arte de no entregarme nunca. Tú me apartaste para siempre del florido rito de Margarita

y el provincial arrullo de Julieta. Acaso un cielo de París delicadamente gris y rosa, acaso tu ironía, mitigaron mi natural hipérbole. Bajo estelares noches tristes junto al Sena o adivinando una sonrisa tuya en la penumbra, puse en olvido las pasiones "eternas", para sólo buscar la gracia efímera y venial de un amor que tiene reglas como el *bridge.* Te imitaré, te seguiré hasta adquirir lo que no tengo: la alegría invicta de los selectos genios de tu raza. Esas inquietudes que hacían delirar a Pascal y nos envejecen, se alejarán como falenas de mis sienes cuando tus manos amparen mi cabeza. Tú me enseñarás a coger la flor del mundo aljofarada, sin deshojarla nunca con mis polvorientos dedos de profesor. Ya sólo quiero como tú, leer novelas que no fatiguen los ojos ni el espíritu. Delicada artífice de labores exquisitamente inútiles —encaje, caricia o ramillete— tú ahuyentarás mi jansenismo que mide toda felicidad por lo que dura y la desecha gimiendo.

¡Ay! son propósitos tan fugaces como la primavera de París! Vanamente pretendí libertarme de aquella tiranía de la sangre; vanamente por tu Versalles, que parece cuando el otoño lo transfigura el Eldorado vivo de mis abuelos, yo también fuí a sorprender la cita del silvano. Busca en los troncos mi inicial; en alguno de sus laberintos quedan huellas de un ramillete mío. Pero en los bordes de un jarrón de mármol aquellos adolescentes esculpidos que se inclinan para mirar en el fondo el polvo de hojas muertas, son el emblema intolerable de mi juventud que leyó a Bécquer.

Compadéceme, pues, Amada mía, si no puedo ser tuyo únicamente; perdóname ¡oh Jubilante! si se marchita en la vigilia mi corona. ¡Hay tantas cosas que me separan de ti, porque son enteramente americanas: paisaje, perfumes, melancolías! Toda la historia de mi infancia trasciende a la opulenta flor del chirimoyo que llevaban las limeñas en sus vestidos coloniales; no queremos probar la miel de Grecia porque

nos dio el camuatí su más suave delicia; y la calandria nos impide escuchar al ruiseñor. Pero hay sobre todo, Amada mía, tristezas que son únicas. Por los caminos de mis serranías he escuchado cantos quechuas con ninguna de tus óperas comparables. Su desolada cantilena me oprime el pecho hoy mismo; y a través de los siglos, los mejores ingenios de mi estirpe se quejan también con ese acento de alegría desesperada: "Gozad porque el bien se acaba", dice un indio genial, Rubén Darío y el rey Netzahualcoyotl.

Soy de la raza violenta y buena que todavía mata por cariño. No supe nunca desprenderme de esa túnica ensangrentada que es la pasión en la turbadora alegoría del mito. Oh, Amada mía, el amor es más dulce en mis comarcas y más arrebatada la cólera. Durante un siglo hemos escrito, como decía el Doctor Iluminado, "con pluma de amor, tinta de lágrimas y papel de pasión". Porque somos apasionados, somos jóvenes. En nuestras selvas —catedrales vivientes y más altas— un Dios o un Numen habitan que son pródigamente niños como nosotros. En mi país Beatrices y Julietas mantienen el dulce rapto, la suave humildad acongojada que yo vi en las anunciaciones de tus museos. No sabes qué dulzura tienen nuestras mujeres para los diálogos de las noches de luna, no sabes qué arte ingenuo de languidez para el diminutivo y el arrullo. La luna misma conserva allí su cándido prestigio. Cuando despunta delicadamente como una aurora para novias enfermas, un murmulllo de suspiros se levanta de cada balcón de Salammbó. Sus poetas no son los funcionarios de tus ciudades cenicientas que ganan dinero con sus versos. Vagabundos, *condottieris* o mendigos, en su esclavina quedan reflejos de púrpura. Entre un ciprés y un mausoleo se les ha visto por la noche evocar en versos de letal delicia a la amiga perdida; y otras veces, más allá, gobernaron provincias arrebatadamente, como ese emperador que llevando en la mano rienda y lira sentía subir hasta las cuerdas el

desbocado afán de su cuadriga... Mis abuelos fundieron alguna vez tipos de imprenta para fabricar balas con ellos y de un cañón inválido salió el bronce de la campana del convento. Yo presencié la guerra vivil cuando era niño: en mis sentidos ha quedado su olor de pólvora y de sangre. Pero también en mis noches solitarias se levanta la imagen de una ciudad remota, polvorienta y casi muerta, donde las horas caen con sonido ritual –sobre plazas lunáticas.y por las calles dormidas que atraviesan los gatos como trasgos de una edad medrosa, la sombra de las "ventanas de reja" está encendida de amor.

Y como esta noche de júbilo en Montmartre queda lejana de mis noches lunares, como en la amena fiesta adiviné la tiranía de mis atavismos, he sentido bruscamente, Amada mía –mientras es fácil la risa y dulce el vino,– la flaqueza imperiosa de murmurarte que siglos y páramos y mares dividen nuestras almas enlazadas con este abrazo triste, porque viví mi infancia bajo estrellas distintas, en un raro y lejano país...

*París, 1912.*

## DIJE AL CENTAURO JOVEN

Hermano mío que transitas por el terreno
valle, bajo la fiesta de la aurora encendida:
quiero decir la triste dulzura del veneno
y la ansiedad errante que habrá sido mi vida.

No busques, llenos de blando aljófar matutino
para tu sed, racimos de la viña escondida.
Malos encantadores nos acedan el vino
y en el tirso está el dardo de la abeja dormida.

## Crónicas de Abraham Valdelomar

1. El hundimiento del Titánic
2. La dama del violoncello
3. Las doce del día en Lima

que comenzaba a modelarse en el teatro nacional, debe tener informe todavía un gesto de dolor y desesperanza...

[En *La Opinión Nacional*. Lima, 28 de marzo de 1912, p. 1.]

*El hundimiento del* Titanic.— *1800 pasajeros salvados. Detalles sugestivos.— El coloso herido.— Los seguros.*

Halifax, Canadá, 15 de abril.— *El gobierno canadiense y la agencia de marina han recibido radiogramas anunciando que el vapor Titanic se estaba hundiendo. Ambos trataban de remolcar a la gran ciudad flotante hacia las costa de Cabo Race, para encallarlo y salvarlo de la pérdida total.*

Nueva York, 15 de abril.— *Se comunica que el vapor Titanic se ha ido a pique. El buque conducía 1800 pasajeros, casi en su totalidad de mujeres y niños, que han salvado.*

Halifax, 15 de abril.— *Por informes radiográficos, se sabe que el Titanic chocó contra un enorme iceberg (montaña de hielo flotante) a 350 millas de Cabo Race, y que marchaba lentamente a causa de las averías sufridas, con rumbo a este puerto. Los pasajeros que llevaba, en número de 1470, fueron trasbordados al vapor Carpathia, que junto con los vapores Virginia, Parisian y Baltic, habían acudido a las demandas de auxilio que el barco en peligro hacía por medio de radiogramas.*

*Los agentes de la compañía White Star confían en que el vapor pueda salvar, manifestando que la construcción lo hace inhundible.*

*En este puerto no hay dique seco donde pudiera entrar el gigantesco vapor.*

Nueva York, 15 de abril.— *Ha causado en esta ciudad profunda sensación la noticia del hundimiento del vapor Titanic. La compañía a que la nave pertenecía, la White Star Line (línea de vapores de la Estrella Blanca), admite*

*que el Titanic se hundió a las 2 y 20 minutos de la madrugada.*
*Circula el rumor de que la compañía retuvo la nueva de la catástrofe, a fin de aumentar el seguro, que sólo alcanza a cinco millones de dólares, siendo el costo del vapor de diez millones. Además, en el departamento del tesoro, llevaba alhajas y acciones por valor de otros cinco millones, que fuera de las pérdidas de equipajes y mercaderías, elevan a veinte millones de dólares el total de las pérdidas.*
*Entre los pasajeros que traía el Titanic venían varios multimillonarios, entre ellos Vanderbilt, John Astor, Strauss, Harris, etc., etc.*
*El Titanic era el barco más grande del mundo, pues a su lado el famoso Leviatán o Great Estern era un pigmeo y desplazaba 46 000 toneladas. Era éste el primer viaje que hacía, habiendo salido de Southampton el 11 de abril, en medio de las aclamaciones de un enorme gentío que se había congregado en los muelles para presenciar la salida del coloso. Su capitán era el experimentado marino M. Smith. Irán más detalles.*

Será necesario que la Naturaleza se preocupe de crear un cantor, un poeta, un historiador, tan enormes como sus progresos materiales, porque a la verdad, resulta ridículo que un zambillo cualquiera sirva de cronista a un barco fabuloso, el más grande producido por el humano esfuerzo, que era como un pedazo de tierra escapado del mapa y que navegase hacia desconocidos rumbos.

Comparados con el *Titanic* todos parecen pequeños, los hombres y las cosas. Ni la fantasía de Jules Verne pudo jamás crear una construcción tan monumental y magna. Pero como las cosas creadas por el hombre son frágiles, el barco ha naufragado.

Desde la leyenda bíblica de la Torre de Babel, parece que la Naturaleza no ve con buenos ojos la pedantería de los hombres y sí con cierto temor sus audacias. De aquí que como ella es fuerte y eterna, el *Titanic* haya perecido en la demanda.

Esto deja cierto sedimento de amargura y despecho en nuestros espíritus. El hombre por ejemplo se preocupa durante

diez mil años para llegar a construir casas con cemento armado y un temblor de tierra destruye en diez segundos todo este trabajo de los siglos sucesivos. La humanidad se sacrifica dolorosamente desde que aparece en la superficie del globo por elevarse como las ilusiones, en alas ágiles y fuertes y por fin lo consigue. En un segundo, una racha de viento celosa arroja la frágil nave al abismo del mundo.

Hay pues cierta falta de compensación en el organismo universal. El hombre lucha con fuerzas desiguales. El más elemental principio de justicia, el tribunal de La Haya, declararía que el hombre vale como esfuerzo heroico e inútil, mucho más que sus enemigos naturales, aunque éstos sean más numerosos.

La desaparición del *Titanic* es una desgracia universal. Podría decirse que el mundo había contribuido a fabricar ese coloso digno de pasar bajo las dos piernas fuertes del musculoso guardián de Rodas. Diríase que con el barco enorme habían salido las esperanzas de las gentes continentales. Cuando, ante un pueblo inmenso que llenaba la orilla, delirante de entusiasmo y de fe, el barco abandonó la costa con sus almenas cañonadas. Cuando un clamor estruendoso invadió la costa y el mar, dominando a las olas, bajo el cielo rojo de una tarde triunfal y el barco salió mansamente, como un gigante joven, dejando una estela homérica en las aguas amargas, tal vez a lo lejos, en su pobre barquilla, un pescador de tostada y rugosa piel, lloraba de tristeza junto a la caricia inmóvil de la vela de su bote plegada como una ala muerta...

[En *La Opinión Nacional*. Lima, 16 de abril de 1912, p. 1.]

## *La comunicación con Iquitos por la telegrafía inalámbrica*

El comentarista está encantado y desencantado. Un nuevo elemento ha venido a cambiar maravillosamente la comunicación en el Perú. Sobre el cable y el telégrafo ha

## LA DAMA DEL VIOLONCELLO

Tedio, laxitud, languidez. Tedio, languidez, laxitud. Entro. Tomo una mesa. Me quito el sombrero. Inquiero con el cíclope cristal, y mi hosco tedio, convergiendo en la luna, va a morir en caras indiferentes a mi hastío. Me saludan. Contesto. Murmuran. Sonrío. Un *mozo* cobrizo, con rostro *achatado* de chancaca, me sirve torpe, aunque solícito. El *Palais* está lleno y siento que no hay nadie alrededor mío. Nada despierta mi curiosidad. Cuando el tedio tiene asida nuestra alma con sus patas peludas de araña negra, lo primero que agoniza es la curiosidad.

La orquesta toca el *Avemaría* de Gounod. Levanto los ojos y veo la orquesta. Veo una baranda; veo una gruesa cuerda roja suspendida entre maderos, a manera de guirnaldas; ¡veo una vienesa de luto! ¡Una vienesa de luto! Mi alma se despereza súbitamente, vibran mis nervios, se agiliza mi cerebro, se inquieta mi corazón. Y mientras suena el *Avemaría,* yo pienso, solo y callado, para mí:

La dama del violoncello llevaba antes un vestido blanco de muselina. Pero ahora está de luto. Quizás tenía un hermano guerrero en el lejano país del águila bicéfala y sombría. Quizás el hermano fue a la guerra y una bala cortó el hilo de su vida joven. ¿Por eso llevará luto la dama del violoncello? Quizás tenía una madre, una anciana de rostro agrietado y venerable, en el lejano país del Danubio Azul, y el alma de su madre voló un día, ante un crepúsculo encendido, sin darle el beso póstumo, mientras ella tocaba en el *Palais* un aire alegre. ¿Por eso llevará luto la dama del violoncello? Quizás tenía un novio, un *tzigan* apuesto, de bigotes pródigos y rubios, de cabellera enroscada; casaca roja de dorados broches y botas negras y brillantes; un *tzigan* de opereta, cuyo corazón orquestado tocaba para ella baladas sentimentales. Y quizás el novio ya no toca para ella. ¿Por eso llevará luto la dama del violoncello?

Suena el *Avemaría*, lleno de dolor. El quejido ronco del violoncello tiene profundidades extrañas de estertor y de agonía. Nunca, como hoy, el *Avemaría* ha sido para mí más triste. Y ante esta taza de té, de la cual se eleva el vapor como

de un pebetero el incienso perfumado; ante esta floreada mesa de porcelana; ante todas estas gentes a las cuales no me liga nada, nada, nada; ante el doliente *Avemaría* de Gounod, lánguido y lacerante, yo me asocio al duelo anónimo de la dama enlutada del violoncello...

*El Conde de Lemos*

[En *La Prensa*. Lima, 25 de febrero de 1917, p. 6.]

## LAS DOCE DEL DÍA EN LIMA

*Impresiones breves, comentarios acres. — La mitología y los cachacos. — La indestructible lógica de una defensa. — El ocaso del Destino.*

Vamos *por el centro,* mi amigo y yo, en la especie de sonambulismo que realizamos cuantos vivimos cobijados por

este cielo gris, sucio y vulgar del invierno; vamos y venimos sin ton ni son, sin saber por qué, desde la esquina de San Juan de Dios hasta la esquina de la Merced; y volvemos desde la esquina de la Merced hasta la plazuela de San Juan de Dios. Son las doce del día en Lima. Un cañón ha marcado con heroica sonoridad la hora. Aquí las horas se marcan a cañonazos. Nadie nos llama la atención, vagamos sin inquietud, sin curiosidad, sin atisbos, así, como limeños, como peruanos, como sudamericanos... Vemos al pasar, lo de siempre, lo que toda la gente ve, en Lima, a esa hora por la misma calle. El Mariscal Castilla, desde la plazoleta que le han dado por prisión, sin sombrero y con chafarranga, parece querer detener a los transeúntes que entran a la Empresa Eléctrica. Andando, andando. La casa de los señores Forero con su eterno portero reumático y ochentón, en el zaguán. Al frente dos o tres sombrererías italianas, en la otra acera de la casa Kitsutani, con sus lacas, sus bambúes, sus quinqués y sus porcelanas. Un quinqué de acero trenzado, imitación bambú, color marrón, forrado en seda de China, amarillo, de a diez y ocho soles, inquieta por un instante mi deseo. La casa Rosay, sus libros, sus bancas, sus vitrinas. La fotografía de Ponsetti con una muchedumbre de retratos. Qué ridículo es un retrato en una vitrina de fotografía. La Singer. La india que vende los periódicos que nosotros hacemos. ¡Hasta cuándo saldrán periódicos en Lima! El bar del Palais. La confitería del Palais. El Palais pasará a la historia. La barbería de Lugo, en la cual una serie de jóvenes relativamente elegantes, extienden el cuello desnudo como en un holocausto, mientras el barbero impasible los rasura. Un personaje de chaleco verde se lustra el calzado. Otro se observa en el espejo «un barrito» y hace una horrible mueca. *La Prensa.* En la puerta conversan varios escritores. Cuatro bellacos se empeñan en convencer a Yerovi de que aplaudieron *La gente loca...*

¡Qué pasa! Un tumulto. Agrúpanse las gentes. Disuélvense los grupos de la puerta de *La Prensa*, acuden chiquillos, detiénense señores obesos y huyen ancianas achacosas. Una voz malambina dice: «lío». ¿Dónde es el lío? En la esquina. Pues vamos a la esquina. Por hoy nuestra vida ya tiene objetivo: ver lo

que ha ocurrido en la esquina. Nos abrimos paso. Y vemos lo siguiente. Rodeados de unas treinta personas, en las cuales predomina el elemento granujería, hay un cachaco de insidiosa y sólida nariz, pequeños ojos, bigotes ralos y colgante belfo, que inquiere, en *semiquechua.* Tres *gitanas* chillan; una maldice en idioma esotérico; otra llora, y un sujeto, un cierto Quispes, con reloj y cadena, rechinadores zapatos amarillos y que no puede ser, por su presumida catadura e insolente altanería, sino un mayordomo «de casa grande», alega ante el *cachaco.* He aquí el diálogo:

—Yo, pues, señor inspetor, me dejé para que me dijera la suerte. Me pidió un sol pa leérmela toda la suerte y se lo quedó. Y me dijo que me iba a casar y que me iba a morir y...

—¿Y qué más te dijo, pues?...

—Que *quién sabe,* pues, yo no me iba a casar...

—¿Y te has *casau?*

—No. Me dijo, pues, que si no le daba otro sol no me decía nada y que me iba a morir, pues. Yo le dije que ya no me quería casar y que me diera mi sol más que me muriera, y no quiso... Y se lo quité, pues... a la *juerza...*

—¿A la *juerza?* Le pegastes. *Ai* está su ojo *hinchau.* ¡Vas preso!

Aquí intervine yo. El decreto del cachaco me parecía injusto. Hablé:

—Hay aquí tres cosas esenciales. Una Adivinadora. Uno que consulta el Oráculo y el principio de autoridad. El estado está representado por el cholo con *varita* y zapatos de cuero de chancho; la ciudadanía, el principio republicano, lo representa el señor Quispes; y el Destino, la Fuerza Suprema, lo Sobrenatural, está representado por la moza de ojos agoreros y plácidos flancos que es la Pitonisa. Aquí ha sucedido esto: un ciudadano, Quispes, va a preguntarle al Destino, la gitana, para lo cual paga su óbolo (una barra): el Destino le contesta a medias y quiere estafar al peregrino. Aquí lo que hay no es un hecho vulgar y repugnante de un serrano que le pega a una mujer, sino algo más trascendental: aquí hay el caso de un hombre, Quispes, que se rebela contra el Destino, la gitana. Cierto es que la rebelión se ha traducido en una bofetada y

una grosería en *quechua*. Pero el método no altera el principio fundamental de la acción.

Planteando la cuestión en el terreno mitológico, Ayax, es decir Quispes, si la escena hubiera ocurido en la *Eneida*, habría hecho un viaje especial hasta la gruta de la Adivinadora, con sus armas y óbolos; habría ayunado y habría preguntado en nobles versos latinos su suerte. Entonces, Júpiter habría hecho lo que le hubiera dado la gana. Pero planteada la cuestión en la puerta de Giacoletti, en el Jirón de la Unión, y junto a la Fotografía Eléctrica, Ayax, es decir Quispes, que hubiera pasado, en supuesto mitológico, por héroe legendario, que desafiaba y castigaba al Destino, pasa, aquí, por un cholo cobarde que le pega a una mujer. Y Licurgo, es decir, el cachaco, lo condena. ¡Hay injusticia manifiesta! Cierto es que el hombre que pega a una mujer es despreciable, ruin y abyecto bicho. Pero la gitana, que representaba en ese instante las fuerzas sobrenaturales, el *Fatum* griego, que encarnaba a la mismísima *Ananké*, a las tres *Parcas* olímpicas, al *Destino* hijo del Caos y de la Noche, no era ya una mujer. Era algo que estaba por encima de todos los mortales, que veía en lo invisible y leía lo que no leen los humanos ojos. Aquella mujer se había transformado cuando recibió la bofetada de Quispes, en un «elemento» trascendental. Ella misma se había presentado así. Y en ese carácter fue que Quispes le dio la bofetada. La gitana era algo más que una mujer, más que un hombre, más que una transitoria institución humana; era lo Sobrenatural, su poder estaba por encima de todas las fuerzas cósmicas, por encima de todos los valores humanos, más allá de los Días, de los Siglos, de las Leyes. ¡Era el Destino! Y el hombre que se rebela contra todo eso, el hombre que le pega un puntapié a lo sobrenatural, le da una bofetada al Oráculo, y *cachetea* a una pitonisa, ¿merece ¡oh dioses! el título de cobarde?...

Convencí a los circunstantes y tuve la satisfacción de hacer fracasar a la representante del Destino, a la gitana. Las gentes comenzaron, ante la insistencia del *cachaco*, a murmurar: *¡No va! ¡No va!* A poco, la pitonisa, y Ayax, Quispes, se perdían por lados opuestos de la calle, en esta ruta monó-

tona del Jirón de la Unión, a la hora en que ya sentíamos en nuestros estómagos ciudadanos, «la dulce llamada persistente», el apetito, este preámbulo de la glotonería, al cual, por ley inexorable, está sujeto todo lo que nace, crece, vive, se multiplica y muere, en esta tierra «sublunar y miserable»...

*Ulises Fragonard*

[En *La Prensa*. Lima, 23 de julio de 1916, p. 3.]

**Crónicas de César Vallejo**

1.Con el Conde de Lemos
2.Con Manuel González Prada
3.Enrique Gómez Carrillo
4.Las mujeres de París
5.Entre Francia y España
6.El disco de Newton

# 1918

## CON EL CONDE DE LEMOS

Salimos de las oficinas de redacción de *Mundo Limeño*. En el eléctrico, a los parques de la Exposición.

Vamos a la orilla de verdes alamedas. El Conde, sentado a mi lado, me conversa, envolviendo su frase en un gris confidente y desvaído.

—Ya ve usted —me dice— hay tantas gentes imbéciles. Yo tengo que huir de tantas...

Y sorprendiendo numerosos ojos que absortamente nos observan, agrega, como si fuera a escapar de una mazmorra oscura:

—Hoy leeremos algunos capítulos de mi libro sobre Belmonte.

Yo, después, persiguiendo todas las líneas de tan raro temperamento, le inquiero sobre su viaje al norte; le digo que esa gira será fecunda; que en especial podría aprovecharla en suscitar, rudimentariamente siquiera, el criterio artístico en esos pueblos, por medio de numerosas conferencias.

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

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

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

Valdelomar, al hablar así, se refiere a los seudo-literatos; a ésos que por su dinero o posición, se creen capacitados para hacer un soneto o publicar un libro. Acalorado, y derramando piedad para éstos en el desdén danunziano de una pose trági-

ca, me cuenta sus luchas con los prejuicios, con la obesidad ambiente, con las vacías testas «consagradas».

Descubiertas nuestras frentes al aliento de la tarde, el autor de *El Caballero Carmelo* se pone a leer, y yo escucho con íntima fruición los primeros trozos del próximo libro que, tomando al Fenómeno como pretexto, será una de las obras más serias y más robustas de Valdelomar. Una explicación originalísima de la ley del ritmo universal, valiéndose de un pasaje pitagórico, y una disecación luminosa del mito romántico del Genio, sobre la base de la naturaleza orquestónica del ritmo.

—¡Estupendo, Conde! ¡Soberbio!

Y él sonríe; y yo le emplazo: —¡Es necesario que usted dé a los periódicos ésto, antes de la edición!

Y siempre afilando un gesto de tedio en las comisuras de sus labios pálidos, me responde: ¡Pero si no me comprenden! ...

Una pausa dolorida. Los autos y los coches y las gentes, toda la grosera grita urbana llega a rasguñar el hábito sentimental de un orgullo desolado.

Entre el humo de un cigarrillo, los boscajes se secan al crepúsculo amarillo; y el día estival se vuelca en el espacio infinito, como una hornada fantasmagórica y sangrienta.

—Es necesario, pues, una agrupación —exclama el Conde— una agrupación de lo mejor del país que, sintetizando las mayores energías nacionales, imponga una nueva y más sana orientación intelectual, y que haga luz en la presente inmoralidad artística creada y mantenida por esos malos hombres!...

—¡Oh, la labor de *Colónida*! me disparo yo, exaltado y admirativo. Felizmente ella tuvo la virtud de crear con sus tres únicos números, un sistema de valores nuevos, triturando muchas momias y fantoches, y mostrando ante el país a los verdaderos, hasta entonces negados y oscuros. *Colónida* hizo mucho. ¡Debería reaparecer! Seamos abnegados; y, sobre todo, tengamos fe. Hay más de medio campo ganado; esto está en todas las conciencias. Y sabemos ya quienes somos todos...

—¡Ah, sí! —afirma enfáticamente el Conde. —Tal es mi propósito. Y tal es uno de los motivos de mi gira en toda la

República. Formar una especie de federación intelectual, con los mejores elementos de todo el Perú; y publicar una revista, órgano de esta nueva fuerza espiritual, que acaso será la misma *Colónida*...

Hemos dejado los jardines, y regresamos. El jirón central está en su hora. La noche gana. Las confiterías iluminadas, los lujosos coches particulares, los dandys y las mujeres bonitas, en el momento más amable, frívolo y elegante y, sobre todo, más democrático de la vida limeña.

Tornamos ya con otro tono, Valdelomar trae una cara más lozana, bajo su grueso sombrero de invierno. Al llegar al Palais, volvemos a los talleres de *Mundo Limeño*. Y me advierte el Conde de Lemos, con una sonrisa de fina ironía que acaso es lamento.

—Cuánta gente que no piensa, ¿no?

[*La Reforma*. Trujillo, 18 de enero de 1918.]

5

## CON MANUEL GONZÁLEZ PRADA

El salón de lectura de la Biblioteca, como siempre, concurridísimo.

Su paz abstractiva. Una que otra mano que fojea impaciente. Los pasos morosos de algún conservador, buscando en los estantes. Oleos de peruanos ilustres en los muros se lastiman con la luz de los viejos ventanales.

Pasamos. En la sala de la Dirección. Desde una fina actitud acogedora, y sentado en el sofá ligeramente, como auscultando el momento espiritual, el maestro deja caer palabras que nunca soñé escuchar.

Su vigoroso dinamismo sentimental, que subyuga y arrastra; la fresca expresión de eterna primavera de su continente venerable, tienen algo del mármol alado y suave en que la Hélade pagana solía encarnar el gesto divino, la energía superhumana de sus dioses. No sé por qué ante este hombre una reverberación extraordinaria, un soplo de siglos, una idea de síntesis, una como emoción de unidad se cuaja entre mis fibras. Se diría que sus hombros vuelan el vuelo legendario de toda una raza; y que en su nevada testa apostólica, brota en haces de luz blanca, inapagable, la máxima potencia espiritual de un hemisferio del globo.

Yo le miro sobrecogido; el corazón me late más de prisa; y vuelan disparadas mis mayores energías mentales hacia todos los horizontes, en mil centellas raudas; como si algún latigazo diligente fustigara de súbito a un millón de brazos invisibles para un trabajo milagroso, más allá de la célula... Es que González Prada, por una virtud hipnótica que en estado normal sólo es peculiar al genio, se impone, se adueña de noso-

tros, toma posesión de nuestro espíritu y acaba por sugestionarnos.

En esta visita, como en las anteriores, Prada habla de arte. No es pródigo de palabras. Sus posturas de concepto son siempre sobrias. Pero llamean de emoción y optimismo y ninguna solemnidad.

¡Cómo se desintoxica uno delante de esta inmensa montaña pensadora!

—Pero los doctores dicen que no —le respondo—. Dicen que tal literatura simbolista es un disparate.

—Los doctores... ¡Siempre los doctores! —sonríe piadosamente.

Ni aun en sus sentencias gasta solemnidad pontificia. La línea en su silueta hidalga vibra siempre en un fervor sediento de verdad. No tiene la pausa de la senectud; siente la vida en pleno meridiano, en afán, en inquietud que es renuevo. Por él no pasa el ala apacible que se abandona horizontalmente; sino el ala en el ritmo acelerada de un vuelo que sube eternamente. Por eso, no es solemne. Porque no parece un anciano. Es una perenne flor ecuatorial y rara de rebeldía fecunda.

Le pregunto sobre nuestra poesía nacional.

Hay en ella la influencia del decadentismo francés actual —me dice. Y después, saboreando un pronunciado finte de complacencia, agrega: y de Maeterlinck.

Hay un ancho reposo de convicción al final de cada una de sus frases que después de pronunciadas, parecen consolidarse, destilar su valor sustancial en sangre, arrellanando fuertemente su melodía ideal en nuestas venas mismas.

Luego, le rezo fervientemente al gran comentador de Renán:

—Como me manifestaba Valdelomar el otro día, el Perú nunca sabrá pagar la gratitud enorme que le debe.

La tez de su rostro se aviva en una sonrisa que aletea, en silencio de lejanas cumbres olvidadas.

—Y la juventud actual —continuó, como martillando entusiasmado con los labios un aplauso caluroso— es hija de su excelsa labor de libertad.

14

—Sí, pues —me contesta— hay que ir contra las trabas, contra lo académico. Chispea en sus ojos de vidente un diamante prócer. Y me acuerdo de aquella biblia de acero que se llama *Páginas libres*. Y creo envolverme en el incienso de un moderno retablo sin efigies.

—En literatura —prosigue— los defectos de técnica, las incongruencias en la manera, no tienen importancia.

—¿Y las incorrecciones gramaticales? —le pregunto evidentemente— ¿Y las audacias en la expresión?

Sonríe de mi ingenuidad; y labrando un ademán de tolerancia patriarcal, me responde:

—Esas incorrecciones se pasan por alto. Y las audacias precisamente me gustan.

Yo bajo la frente.

En la grave distinción de su porte la opaca claridad esplinática de la sala, se funde y se marchita. A sus pies se arrastra una lengua de sol humilde, que figura una delicada llama de lanas de ópalo que llegara fugitiva y jadeante de muy lejos.

Al oír las últimas palabras del filósofo, pienso en tantas manos hostiles, distantes ya. Y pienso en que mañana habrá aurora.

Con una leve sonrisa que curva en interrogación sutil que sondea y estudia, González Prada conversa, alargando así los momentos de su acogida intelectual.

Y me obsequia con un entusiasta elogio inesperado.

Me invita a visitarle de nuevo. Y este maestro en el continente, este orador que ha pulverizado tanto órgano deforme de nuestra vida republicana, y cuya labor no es de hojarasca, de mero buen hablar, sino de incorruptible bronce inmortal, como la de Platón y la de Nietzsche; este egregio capitán de generaciones, siempre flamante, a quien ama y con quien piensa y seguirá pensando la juventud; este gentil hombre, enemigo de todo formalismo, como lo es de toda farsa, me tiende la mano amiga desde la puerta de la Biblioteca Nacional en un rasgo personalísimo de inteligencia y cortesía.

Yo salgo vibrante. Con lo dicho por el autor de *Horas de lucha, Minúsculas* y *Exóticas*, siento los nervios en tensión inefable como lanzas acabadas de afilar para el combate.

15

Entre los ruidos broncos de la gente que va y viene, llora una flauta de mendigo, tañida por el débil resuello del ayuno; y al doblar San Pedro distingo que ese sollozo se tiende suplicante a las puertas de la iglesia. Acaso el ciego aquel no sabe que esas puertas son las de una iglesia; y que como nadie habita dentro no le serán abiertas esta tarde de viernes y de pobres.

[*La Reforma*. Trujillo, 9 de marzo de 1918.]

16

solitario haz batallador, marchará adelante. No es imposible que, pronto, muchos de los nombres que he citado se hagan nombres intercontinentales.

*(El Norte, 12 de marzo de 1924)*

## *DESDE EUROPA*

### ENRIQUE GOMEZ CARRILLO

París, 1924 *

Once del día. Rue de Castellane, a una cuadra de la Opera. Arquitectura típica parisiense, zocaleada de espejos.

Tercer piso.
Derecha.
Timbre.
Puerta Puerta
Gómez Carrillo
Ojos
Robe
de
ch
a
m
b
r
e

Saludos Cortesía.
Primera estancia
Segunda estancia

Gómez Carrillo parece acabar de abandonar las sábanas. Toda su humanidad está colgada de sus grandes ojos badulaques. Apenas es posible identificar en este hombre viejo y craso, de cárdena masa celular parchada de hinchazones, en esta cara rasurada y chusca de abacero asturiano, al delicioso truhán guatemalteco de los años de *Grecia* y del *Japón heroico*. ¿Dónde está su hermosura sensual de Amha-belmohet? ¿Dónde el bello alfaneque[1], su mirada? ¿Dónde el seductor aro de pelo en el frontal, al son de la locura y la ambición? ¿Dónde el mostacho negro y romántico? ¿Tal queda del brillante bohemio, del goloso de ensueño y baccarat, del cronista glorioso, del cateador de las más dulces minas, casado y divorciado de noventa y nueve mujeres de todas las razas? ¿Tal queda del célebre corredor de hemisferios y de senos carnales que tánta alfalfa da a la rumia pública, con sus sabrosas leyendas de aventura? Tal queda. Ni una crampa ya en el brazo de silvano; ni un rastro ya de almizcle de la

* Datación dudosa. Lo incluimos en 1923 porque apareció antes que **Réclame de cultura**, escrito el 24 de diciembre de 1923 (N. del Rec.)

1 En **El Norte** aparece con errata **alfoneque**. Debe ser **alfaneque**, ave empleada en cetrería, variedad del halcón.

última ilusión. Gómez Carrillo está viejo para siempre. Su departamento exhala un frío triste, el frío del solitario, del cansado.

Entablado el conocimiento, él se arrellana entre los cojines del diván, desperezándose, adormilado aún. Nombramos el Perú, nuestra América. Su manada de cabellos rubios, encanecidos, desordenados, adquiere entonces presencia trashumante, y busca salvar la abardilla, barreada ya de pliegues, de la frente.

—¡Oh, nuestros pueblos! — exclama, orgullo en mano — ¡Y sobre todo, México!

¿La política...?

En uno de sus cambios de postura en el diván, emerge un libro de cubierta marrón entre sus manos. Invisibles flechas se han retirado hacia el ángulo donde yo juego con ambas manos, un juego de preguntas juveniles y redondas como naranjas. Una de aquellas flechas se mete entre los piñones de la "Remington", en cuyo cilindro hay a medio escribir una cuartilla.

—*¿Y Cosmópolis?*

—Se perdía dinero. Durante mi dirección hubo sesenta mil pesetas de pérdida.

Sonrisas, duples.

La charla va al *Evangelio del amor,* últimamente traducido al francés. Luego va hacia prestigios americanos en París. El libro de cubierta marrón es de un escritor francés y sobre tema americano. Comentario. Humorismo. Mis risas francas y sencillas. Sus sonrisas.

Rendez vous en lo sucesivo, en las mañanas, en este amable tercer piso de Enrique Gómez Carrillo, próximo a casar de nuevo, quizás con una rica tiple ukraniana de los Elíseos, o con una lontana reina de brahmanes.

Estrechón de manos.
Puerta. Puerta.

Cuando salgo, siento que me rasca el paladar una sabrosa vibración de aire, haciéndome cosquillas:

Raquel Meller
va a Amé
ri
ca.

*(El Norte,* 17 de marzo de 1924)

## *DESDE EUROPA*

### RECLAME DE CULTURA

El calendario marca 24 de diciembre. ¿Queréis un carnet de ideas urbanas del día? ¿Un lauto[1] programa de pensamientos circulantes? ¡Oh un día de intelecto a las márgenes del Sena! ¡Oh un día de cerebro en París, harina en flor de los veinte molinos de nuestra era! Porque las ideas

1 **lauto,** adjetivo poco usado: rico, opulento, espléndido (N. del Rec.)

*DESDE EUROPA*

## LAS MUJERES DE PARIS

París, 1924.

Para el neomundial que por primera vez visita París, hay una cosa en la gran urbe, que él, más que ningún otro, constata de inmediato: la escasa población infantil. Caminará por las opulentas avenidas; verá la recova divina de siglos en el Louvre; irá a los paseos lacustres; se sentará a la diestra de los palacios trascendentales y casi metafísicos; espectará a Moliére en la Comedia Francesa; verá las olimpíadas en Longchamp; mas pocas veces oirá reir o llorar a un niño. En los halls de los hoteles y de las residencias particulares, se asomará de mañana o de tarde, y será rara una vocecilla, una carrera, un berrido de gracia e inocencia.

París, desde este respecto, es árido y desolado. La mujer, por lo general, en medio de su jolgorio de boulevard, da una extraña impresión de esterilidad. Si sonríe, lo hará mostrando un rictus negativo, del cual acaso ha desaparecido toda señal humana de mujer. Ella parece haber violentado el ritmo espiritual de su sexo, hacia un rol desconocido en la vida del hogar. Trabaja al lado del hombre, en el bureau, en el taller, en la fábrica, en la campaña, y, de esta manera, vive las mismas preocupaciones y luchas por la existencia que él, en las que para nada entra el instinto angular frente a la especie, el regazo gentilicio, el pectoral arranque matriz. Se supera o se rebaja, no se sabe; pero se desnaturaliza.

Un médico de América me decía:

—En París la mujer ya no es mujer. Tiene horror a ser madre. Esto es calofriante.

Yo le respondo:

—Es la miseria.

—No hay miseria mayor que la de Rusia y de Alemania; y sin embargo, en Rusia y en Alemania la natalidad supera actualmente en un setenta por ciento a la de Francia.

—Entonces es la civilización...

El doctor se echa a reir. Repongo:

—Entonces es la raza.

No atino a explicarme. Mi amigo tampoco. Me dice él en crudo:

—Oiga usted. Yo soy médico y visito los hospitales de París. Yo conozco esto. Hay mujeres aquí que para procurarse un aborto pagan miles de francos.

Recuerdo entonces a míseras mujeres de América, que dan su vida por la vida del hijo que llevan todavía en las entrañas. El médico me arguye:

—Eso es primitivo, brutal, antiestético, feo. Los griegos de Alejandría no comprenderían semejante atentado a la euritmia e integridad del mármol femenino.

—Entre la Manca de Milo y una madre que da a dos manos el seno a su bebé, yo, naturalmente, me inclino ante ambas: las dos cosas puede ser la mujer, al mismo tiempo.

(*El Norte*, 4 de abril de 1924).

# ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA

*La nueva literatura de América.— Emoción racial de una visita a España.— Cómo en Pérez de Ayala: reconquista del paisaje.— La ciudad y las sierras.— Mareas en Smoking.— Oscar Wilde y César Vallejo.— Ruidosa polémica sobre la poesía pura.— España y Rusia los pueblos más puros de Europa.*

(Biarritz, noviembre de 1925).

Hace algunos meses, en París, me divertía leyendo un articulo de Astrana Marín en "El Imparcial" de Madrid, relativo a mi obra literaria. El ilustre crítico español, a quien, dicho sea de paso, no tengo el honor de conocer ni de vista, iniciaba su artículo con esta salutación: "Se renuevan las cosas. La luz nos viene de América. Los poetas del otro mundo se disponen a adoctrinar en su ritmo a las generaciones castellanas..." Diríase una entrada a Jesuralén, entre palmas y hosannas. Ya, desde algunos años, Astrana Marín saludaba la presencia de Vicente Huidobro en Madrid, en tono parecido. Sólo que —y este era el motivo de mi hilaridad— al revés de lo que cree el señor Astrana Marín, yo no he puesto aun pie en la villa y corte. De España apenas he conocido hasta ahora, la verde y horaciana Santander.

Es recién ahora que voy a Madrid, por la primera vez, señor Astrana. Desde la costa cantábrica, donde escribo estas palabras, vislumbro los horizontes españoles, poseído de no se qué emoción inédita y entrañable. Voy a mi tierra, sin duda. Vuelvo a mi América Hispana, reencarnada, por el amor del verbo que salva las distancias, en el suelo castellano, siete veces clavado por los clavos de todas las aventuras colónidas.

—¡A qué va usted a ir a Madrid!... —me argumentaban, como examinadores los amigos de París.

—A conocer sus grandezas, las grandezas de España, los irreprochables descalabros anatómicos del Greco, los auténticos estribos de oro regalados por los Papas a los grandes reyes déspotas; la pequeña esquina de la derruida Capilla del Obispo, en la Puerta del Moro; los dulces grupos de mujeres de velo; anacrónicas, y sensuales; el alto y claro cielo; el primer manuscrito del idioma, sobre el pergamino en que don Rodrigo Díaz de Vivar y su mujer Jimena testan sus heredades..., etc. A eso hay que ir a Madrid.

—Bueno. A eso se puede ir, pero para pocos días. Luego, il n'y a rien á faire, —añadían los amigos, perdidos para siempre de parisismo.

Heme, pues, en viaje a Madrid, no en gira literaria ¡Dios me libre! sino en gira de buena voluntad por la vida. Nada más, señor Astrana Marín. Yo no voy a "llegar, ver y vencer", como usted cree. Si hay alguna parte en este mundo, donde ha de triunfarse (¿), no será por cierto Madrid el más indicado.

Me he detenido aquí, en Biarritz, a pastar mis fatigas en las armoniosas vegetaciones de los Pirineos. Pueda yo en esta fuga de París, recuperar para el cruento esfuerzo por la existencia, mi sentimiento de naturaleza inculta y sin senderos, que advierto un tanto encogidos entre mis cuitas civiles. Qué amable es deslizarse o pugnar en la selva virgen y compacta, en atmósfera y tierra sin caminos. Qué amable es perderse por falta de caminos. Ahora tengo ansia de perderme definitivamente, no ya en el mundo ni en la moral, sino en la vida y por obra de la naturaleza. Odio las calles y los senderos. Cuánto tiempo he pasado en París, sin el menor peligro de perderme. La ciudad es así. No es posible en ella la pérdida, que no la perdición, de un espíritu. En ella se está demasiado asistido de rutas ya abiertas, de fechas y señales ya dispuestas, para poder perderse. Al revés de lo que ocurrió a Wilde, la mañana que iba a morir en París, a mí me ocurre amanecer en la ciudad, siempre rodeado de todo, del peine, de la pastilla de jabón, de todo; estoy en el mundo con el mundo, en mí mismo conmigo mismo; llamo e inevitablemente me contestan y se oye mi llamada; salgo a la calle y hay calle; me echo a pensar y hay siempre pensamiento. Mas ahora no. Ahora, entre los contrafuertes de los Pirineos y el bello mar gascón, en días de otoño, cuando, pasada la temporada de verano, han vuelto todos a París, a Londres, a Roma, a Madrid, a la lejana América, heme por fin libre de calles, de rieles, esquinas, telégrafos, torres, teatros, periódicos, escritores, hoteles, peine, jabón, de todo esto que, de una u otra manera, es camino; heme libre hasta de pensamientos. Sí. Ah, mi querido Vicente Huidobro, no he de transigir nunca con usted en la excesiva importancia que usted da a la inteligencia en la vida. Mis votos son siempre por la sensibilidad.

¿Bergsonismo? ¡Pas du tout! Pues el señor Paul Souday, cuyo racionalismo acaba de pulverizar el bravo abate Bremond en su polémica sobre la "Poesía pura" confunde la teoría de la intuición del filósofo francés, con la sensibilidad como función más que psiquica, fisiológica, de que le he hablado a usted algunas veces, mi querido Vicente.

Aquí, cubierto de mar y de montaña, sin caminos —que son valores exclusivamente de memoria, puesto que la idea es mera historia del hecho de vida, y los caminos en el mundo son mera historia de la marcha ya efectuada,— aquí, repito, sin caminos, saturado de tierra y espuma, desaparece en mi boca el sabor del pan del dolor y del agua de la aflicción, de que vivimos en las urbes, en las cárceles, en los conventos... He aquí, ante mis ojos complacidos, la móvil hoja del álamo internacional, el viento negro y excesivo que ni va ni viene sobre los cerros. Más allá, el manso Bidasoa fronterizo, la atmósfera, en fin, en que la espina urbana se ha quebrado sin lograr penetrarla. Aquí está Biarritz, sus roquedales de la Virgen, bañados por las olas siempre retozonas; el faro, decorativo más que de utilidad para los náufragos; la Chambre d'Amour; el desolado monte de la Rhume, las barquitas de pesca a vapor, las blancas villas de tejados rojos, el viejo puerto melancólico... ¡Un panorama encantador! Y más abajo, Hendaya, la cenagosa, donde hoy pasa sus días de exilio el buen don Miguel de Unamuno; al otro lado del Bidasoa, San Sebastián, cruzado de brazos de mar. En el horizonte redondo, quién sabe al Norte o al poniente, quedará muy lejos ya de aquí, la zona criselefantina donde vivió Pierre Loti; estará tal vez, muy lejos, lejos...

Pero al fin de cuentas esta costa vasca, esta cadena de montañas, qué son sino sucursales de ciudad, solapadas colonias civiles trozos de París, pingajos de Londres, postas de urbe!. Nada. Los campos de Europa, los ma-

res del viejo continente, son campos de salón, mares en smoking, urbanos, civilizados, *policés*. Los mismos calveros entre los encinares no son otra cosa que borradores o esqueletos de plazuelas; un islote entre las olas, es como un monumento en una gradería. Las cosas pueden ser todo lo pequeñas y distanciadas unas de otras, pero nunca falta de ninguna de ellas una máquina en el corredor, un neumático en una puerta: aquélla dominando el ambiente con su ruido; éste regularizando a favor del muro, la entrada y la salida del amor. La propia torre de una capilla de caserío domeñada está de algún reloj, como si la vida en el tiempo no tuviese tanto que ver con la fe en la eternidad de la vida. Ya no hay campos ni mares en Europa; ya no hay templos ni hogares. El progreso mal entendido y peor digerido los ha aplastado.

Pero esta noche, al reanudar mi viaje a Madrid, siento no sé qué emoción inédita y entrañable: me han dicho que sólo España y Rusia, entre todos los países europeos, conservan su pureza primitiva, la pureza de gesta de América.

(*Mundial*, Nº 290, 1º de enero de 1926).

## WILSON Y LA VIDA IDEAL EN LA CIUDAD

*Una semana en Madrid.— El elogio del reposo.— La influencia semita en Europa.— ¿Los Pirineos, frontera continental?— La prisa moderna en Madrid y en las otras capitales.— La máquina, amiga del hombre.— El Arcipreste de Hita sobre Chateaubriand.— El señorío humano sobre el progreso.*

París, diciembre de 1925.

Si algún ensayista del estilo de Etienne Rey, de Jean Cassou o de Paul Reboux, que aman el elogio profesional como amaban los Padres Latinos de la Iglesia la docta apología, quisiera estudiar el actual espíritu español. su estudio llevaría este título cordial: *Elogio del reposo*. Porque España vive su vida actual, apoyada en un reposo verdaderamente desconcertante. ¿Sano reposo o característico de la psicología de la raza, o yacente reposo de fatiga histórica? ¿Contemplativo reposo de gran sibila a la manera délfica, o acodado perfil nostálgico sobre los horizontes fenecidos?... Toca al señor Welch, al señor Ferrero, al señor Mirman dilucidarlo.

Se ha querido levantar los Pirineos como frontera de continentes, para golpear a España. Los pueblos de la Europa Central y de la Europa nórdica no cesan de mostrarse orgullosos de su exclusiva filiación aria, manifestando sin ambajes un vivo menosprecio por los países meridionales, mezclados de alguna sangre y tradición semita. Ha llegado a considerarse a España como un país en gran parte diferente y hasta desligado del resto de la vida europea. La afirmación ha sido formulada siempre en tono despectivo. ¿Y bien? La vida española es, en efecto diferente del resto de la vida europea, y Madrid es la ciudad más original de Europa. Madrid

## EL DISCO DE NEWTON

*París carece de espíritu nacional.– Naturaleza de la vida parisiense.– Lo francés no está en la capital de Francia.– La ciudad más original del mundo.– Efectos de la velocidad cultural de una urbe.– En qué consiste el espíritu parisiense.– Entre lo cósmico y lo cosmopolita.*

París, agosto de 1928.

Saliendo de París a la región provincial francesa, se pasa del ambiente cósmico al ambiente local y privativo del país. Se pasa de lo general a lo particular, de lo indistinto a lo distinto. Se pasa del foco social universal, a la parcela social de una zona. Se deja París para llegar a Auvernia o a Anjou, como si se viniese de los cuatro puntos cardinales del mundo a uno solo de ellos. En París quedó París, Londres, Berlín, Angora, Río de Janeiro, las distintas razas, las diversas normas, hábitos sociales, gustos y mentalidades de todos los hombres, fundidos en un solo crisol ciudadano. En París quedaron todas las formas de vida del planeta: lo ruso, lo yanqui, lo egipcio, lo argentino, lo francés, refundido todo en un extraordinario ritmo cósmico de ciudadanía. En París quedó todo esto menos lo exclusivamente francés, lo típicamente nacional de Francia. Hay que ir a Normandía, a Bretaña, a la Gironda, para hallar, únicamente en las provincias de Francia, lo francés. París no encarna el espíritu nacional y no es una ciudad francesa sino una urbe universal.

Ninguna ciudad más desprovista de sello indígena, por un lado, y con fisonomía más inconfundible en el mundo, por otro lado. París no se parece en nada a una ciudad francesa pero tampoco se parece en nada a las otras ciudades extranjeras. París es, en esta virtud, la ciudad más original del globo. Si en la

vida parisiense hay lo noruego, lo indostánico y lo griego, París no se parece, sin embargo, a Atenas, a Oslo ni a Bombay y si hay en ella lo marsellés y lo corso, tampoco se parece a Marsella ni a Ajaccio.

¿Cómo logra París semejante ritmo ciudadano? Lo extraordinario del mecanismo ciudadano de París consiste, sin duda, en que él permite a los hombres de todos los puntos de la tierra convivir en la gran urbe, manteniendo en ella sus formas autóctonas de existencia, aunque sin alcanzar a imponer estas disciplinas aborígenes como nota dominante de la sociedad parisiense. El árabe lleva en París, durante toda su vida, su traje indígena, bebe sus infusiones de origen, practica su propia religión, tiene su mezquita, se nutre con la sazón de su tierra; piensa, en fin, ama y aborrece con la sicología musulmana. Lo mismo pueden hacer el ruso, el sudamericano, el chino. Pero hay un límite a esta especie de extraterritorialidad vital de los habitantes de París. El árabe, tal vez sin darse exacta cuenta de ello, siente de pronto que un molde extraño controla su vida musulmana de París. En el momento en que ya se creía en plena Arabia, un detalle cualquiera en la avenida de la Ópera, un trance suave en la conversación con un transeúnte o una circunstancia inesperada en su roce espiritual con los demás, le golpean misteriosamente el pecho, recordándole que no está en el Asia y ni siquiera en Europa sino simplemente en París.

Esta coexistencia ciudadana no tiene, pues, en París, una forma cosmopolita, transitoria etapa hacia la nacionalización lenta o rápida de los elementos heterogéneos que la integran, como acontece en New York o Buenos Aires. En estas urbes de América los extranjeros conservan sus signos y modos de vivir originarios sólo por un tiempo hasta que son absorbidos y asimilados por el espíritu nacional. En París, en cambio, los extranjeros no llegan nunca a perder sus rasgos y formas de vida originarios. En las urbes cosmopolitas, de otro lado, no hay un espíritu común de ciudadanía y cada raza vive espiritualmente separada y lejos de las demás. No las solidariza una actitud profundamente humana de ciudadanía. En París, por el contra-

rio, hay una atmósfera común y orgánica de convivencia ciudadana. Existe un *espíritu parisiense,* que junta, refunde y da un carácter común a todos los extranjeros, mancomunizándolos en un mismo trance humano de ciudadanía, aunque sin despojarlos de sus trazas sicológicas originarias. En París no se vive, pues, una existencia cosmopolita que es mezcla física y agregado meramente material de los hombres, sino una vida cósmica, que es compenetración profunda y plena de individuos en un ambiente orgánico de ciudadanía universal.

Quizás esta insólita síntesis ciudadana obedece a la gran velocidad cultural de París como centro espiritual del mundo. También en el disco de Newton, el movimiento refunde los colores del iris para producir el blanco unánime del sol sin que, en el fondo, desaparezcan los matices.

[*Mundial,* N° 434. Lima, 5 de octubre de 1928.]