

**ABRAHAM VALDELOMAR: APUNTES PARA LA FUNDACIÓN
DEL PERIODISMO NARRATIVO EN EL PERÚ**
**ABRAHAM VALDELOMAR: NOTES ON THE FOUNDATION
OF NARRATIVE JOURNALISM IN PERU**

PALABRAS CLAVE

Crónica / Ficción / No ficción / Periodismo narrativo en el Perú /
Fronteras discursivas

KEYWORDS

Chronicle / Non-Fiction / Narrative journalism in Peru / Discursive borders

SUMILLA

A través de una vasta obra periodística y a pesar de una corta existencia, Abraham Valdelomar establece las bases del periodismo narrativo moderno en el Perú, anticipándose, en más de un caso y por varias décadas, a muchos de los dictados y las normas impuestas por el llamado “nuevo periodismo” o *New Journalism* que fundaran en Estados Unidos grandes figuras como Truman Capote o Tom Wolfe. Valdelomar hizo de la crónica y el reportaje verdaderas obras de arte, en virtud de un estilo que acompañaba la paulatina modernización de Lima con una visión esteticista y cercana al decadentismo. Valdelomar contribuye de manera decisiva a eliminar fronteras entre la escritura periodística y la escritura de ficción, en especial a través de la crónica, género en el que alcanzó una inigualable maestría.

ABSTRACT

Through a vast journalistic work and despite a short existence, Abraham Valdelomar establishes the foundation of modern narrative journalism in Peru, anticipating, in more than one case and for several decades, many of the dictates and rules imposed by the called “New Journalism” in the United States thanks to great literary figures like Truman Capote and Tom Wolfe. Valdelomar made of chronic and reportage works of art, under a style that accompanied the gradual modernization of Lima with an esthetician conscious and close to dandyism vision. Valdelomar contributes decisively to eliminate borders between journalistic writing and fiction writing, especially through the, chronic genre in which he reached an unparalleled mastery.

ALONSO RABÍ DO CARMO

Estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y realizó estudios de posgrado en la Universidad de Colorado en Boulder, donde obtuvo el grado de Doctor en Literatura Latinoamericana. Ejerce el periodismo desde 1989 y la docencia desde el 2001. En la actualidad es profesor asociado del Programa de Estudios Generales y la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima. Este año apareció la segunda edición de *Animales literarios* (Lima: Estruendomudo), libro en el que reúne veinte entrevistas a escritores latinoamericanos. Se encuentra preparando una edición crítica de crónicas de Abraham Valdelomar.

ABRAHAM VALDELOMAR: APUNTES PARA LA FUNDACIÓN DEL PERIODISMO NARRATIVO EN EL PERÚ

La historia del periodismo moderno en el Perú no puede prescindir, bajo ninguna circunstancia, de un nombre fundamental: Abraham Valdelomar (1888-1919), quien en su corta vida perfiló y consolidó una obra periodística pionera. Además, como bien afirma Mónica Bernabé: “El multifacético Valdelomar es también quien inaugura la profesión de escritor en el Perú” (Bernabé, 2006:121). Y como si ello no bastara, utilizó el periodismo como vehículo de las nuevas ideas y la nueva sensibilidad que marcaron el derrotero artístico e ideológico del modernismo en el Perú.

En el camino hacia esta afirmación será necesario, sin embargo, trazar algunos matices que nos ayudarán a entender mejor el significado de la figura de Valdelomar, quien, entre muchos seudónimos, gustaba de uno en particular: *Conde de Lemos*, nombre que tendía puentes contradictorios entre una filiación colonial y la imagen de un *enfant terrible* que militó en el dandismo y la frivolidad pero, sobre todo, en el arte de espantar al buen burgués.



Por otro lado, en la figura de Valdelomar ocurre una analogía entre dos instancias vinculadas a la recepción de su trabajo: la del lector y la del espectador. El escritor necesita ser “leído” y por lo tanto trabaja arduamente en establecer canales de comunicación con sus lectores y manifiesta en más de una ocasión su abierta preocupación por la relación entre el autor y sus lectores. Adicionalmente, dada su militancia en el dandismo, necesita también ser “visto”, es decir, hacer de su presencia física un espectáculo (Bernabé, 2006, p. 122). Para decirlo en pocas palabras, escritura y *performance* van de la mano en Valdelomar.

Luis Alberto Sánchez recuerda, a propósito, que si en alguna de sus tardes en el Palais Concert¹ Valdelomar “sorprendía alguna mirada sobre él —y era casi todo el tiempo—, se besaba las manos diciendo en voz alta a Mariátegui (entonces un pálido adolescente cojitraqueante y narcisista): ‘Beso estas manos que han escrito cosas tan bellas’. Mariátegui respondía, solemne y teatral: ‘Hacéis bien, conde: lo merecen’” (Sánchez, 2009, pp. 126-127).

Si esto le permite suponer entre líneas al lector que la figura de Valdelomar no es monolítica, sino más bien diversa, sin duda va por buen camino. Basta empezar por recordar que el periodista Valdelomar, que embanderaba con intuición poderosa un yo narrativo que le permitió anticipar, sin saberlo, varias reglas del *New Journalism* de la década de 1960,² ejercía de dandi en una ciudad de mente pacata y entraña conservadora. Mientras tanto, el otro Valdelomar, el escritor, inscribe buena parte de sus ficciones en prosa y en verso en las aguas de la nostalgia criollista. Segunda contradicción.

¹ El Palais Concert fue un famoso café ubicado en la esquina de las calles Baquijano y Minería, en el centro de Lima. Abrió sus puertas en 1913 y su existencia se prolongó hasta 1930. El Palais Concert sirvió de lugar de encuentro a la bohemia limeña más selecta, incluidos Abraham Valdelomar, sus colegas de la prensa y los miembros del grupo Colónida.

² Es preciso anotar que independientemente de la conciencia que tuviera Valdelomar sobre sus innovaciones en lo que a retórica periodística concierne, su cronística apunta intuitivamente a una serie de convenciones que el movimiento liderado por Tom Wolfe convertiría varias décadas después en reglas de escritura. La anticipación no solo ocurre en las décadas de la *belle époque*, hay que recordar también dos textos esenciales en el periodismo narrativo latinoamericano que se adelantaron a su tiempo: *Relato de un naufrago* (1955) del nobel García Márquez y *Operación masacre* (1954) del argentino Rodolfo Walsh.

A propósito de esta última observación, Peter Elmore recuerda que Valdelomar, como otros miembros de su generación, intentaría animar en el tratamiento artístico que prodigó al mundo andino “una vía rápidamente clausurada”, aquella que impregnaba a las famosas “óperas incaicas” de esos días y que dictaba la necesidad de representar “y asumir el pasado anterior a la Colonia como la prehistoria entre exótica y legendaria del país” (Elmore, 2015, p. 61). Luis Loayza apunta:

De un lado pretende ser un *dandy*, alejado de todo sentimiento de multitud, de otro un patriota que predica a los niños el amor a la bandera. Pasa con soltura del amoralismo refinado a la religión sencilla de la gente del campo. Escribe leyendas incaicas, cuentos satíricos o fantásticos, poemas que quieren ser modernos y a veces no pasan de ser (con cierto retraso) modernistas, una novela histórica, un libro sobre toros. (Loayza, 2000, p. 143)

En otro aspecto, como sugiere también Bernabé, se podría notar otra experiencia aparentemente contradictoria entre las giras que realizaba Valdelomar al interior del país (que llamó nada menos que “viajes patrióticos”). Ese nomadismo, que define Bernabé como una serie de desplazamientos y “transfiguraciones sucesivas que configuran la construcción de su imagen” (Bernabé: 2006: 123) y su pertenencia al modelo del dandismo clásico (el mismo que definen con su propia conducta Charles Baudelaire y Barbey d’Aureville), que en la definición de Hinterhäuser responde al ideal de convertir la vida y la persona en una obra de arte.

Un doblez adicional tendría que ver ya con el hecho de adherirse al decadentismo (en ese sentido la participación del escritor en la fundación y las actividades del grupo Colónida resulta de una claridad prístina) y, a la vez, mostrar entusiasmo por el populismo que representaba Guillermo Billinghurst, cuya campaña presidencial contó con el fervor entusiasta de Valdelomar.

Es entre estas varias series de dos polos que Valdelomar funda su identidad y aunque su escritura periodística no necesariamente muestra las tensiones internas que esta convivencia podía implicar, deja sentir su presencia en la lectura de varios críticos que han analizado este particular desdoblamiento del conde a la vez modernista y aldeano. No se trata de apuntar la simpleza de una

reducción dual, es solo un rasgo que se evidencia en la lectura de sus textos y en el análisis de su experiencia vital, rasgo sin el cual resulta difícil aprehender el universo del escritor, un universo inestable y, como creo haber evidenciado, plagado de contradicciones.

Valdelomar asume la tarea de construir, a través de la crónica periodística,³ los rasgos centrales de un espacio urbano como el limeño, que sufriría notables cambios económicos, sociales y culturales en las dos primeras décadas del siglo XX, período que Manuel Burga y Alberto Flores Galindo (1979) llamaban “el fin de la república aristocrática” en su penetrante ensayo histórico⁴. Dicho de otra forma: Valdelomar elige la crónica como herramienta de representación de la modernidad citadina y es en ese punto que se centrará mi lectura, que intentará delinear los parámetros bajo los cuales el escritor recorre la ciudad y nos ofrece su visión de ella.

Sánchez había notado ya que Valdelomar consideraba el ámbito urbano como un espacio propicio a la exaltación. La ciudad, en él, recuerda el crítico, es motivo de comidilla, de comentario, de asombro y reflexión permanentes en lo que respecta a toda una serie de novedosos hábitos sociales que acompañaron la modernidad que iba calando en Lima. Razón de más para que no se confunda este asombro con la visión arcádica de la capital, que correspondería más bien a Ricardo Palma. La Lima de Valdelomar es un espacio de nuevas experiencias, un escenario ad hoc para que los modales decadentistas y las maneras del modernismo encuentren cobijo en un ambiente de frivolidad creciente. Sánchez escribe este revelador pasaje en su biografía de Valdelomar:

³ Luis Loayza, en el ensayo que dedica a Valdelomar y que he citado antes, señala: “Gran parte de la obra de Valdelomar es más periodismo que literatura (...) Valen más las crónicas, escritas en prosa limpia, con un marcado gusto de época, que debieron ser para sus lectores jóvenes una educación literaria” (Loayza, 2000, p. 143). Más adelante, en el mismo ensayo, calificará el periodismo de Valdelomar como “artístico”.

⁴ Me refiero a *Apogeo y crisis de la república aristocrática*. Burga y Flores describen en este libro el tránsito del siglo XIX al XX en el Perú y analizan la herencia colonial que sobrevivió a las primeras décadas del nuevo siglo.

Cada quien con fantasía y alguna posibilidad se dedica a ostentar; a divertirse; a aficionarse a vicios raros y caros; a practicar cualquier laya de esnobismo; a escribir sobre temas exóticos y ruidosos; a fumar opio; a inyectarse morfina (y apestar) éter; a desviaciones homosexuales; a gestos teatrales; a indignar a los burgueses; beber absintio y comer espárragos, champiñones y caviar; a enamorar tiples y coristas recién venidas; a pasear perezosamente por el “centro” en coche de tiro animal; a lucir automóviles ruidosos como locomotoras; a jironear sin prisa por Mercaderes, el paseo Colón y el parque Neptuno (nuestro bosque de Boulogne y nuestro parque Monceau). En tanto, horteras muertos de envidia y huachafitas deslumbradas admiran el paso de los “genios” y *lions* criollos con sede en el Palais. Decididamente, Lima es una ciudad como París (Sánchez, 2009: 139).

En ese entonces el Jirón de la Unión era, literalmente hablando, el corazón de una ciudad que quería compartir el podio de la sofisticación con capitales europeas. Esta calle concentraba la vida política, intelectual y artística de la ciudad en las primeras décadas del siglo XX. Allí estaban los cafés de moda, en cuyos salones la tertulia era práctica corriente, lo mismo que los círculos bohemios y diletantes, que se multiplicaron por doquier.

El Palais Concert sería, en ese sentido, el local que mejor reflejaba el ímpetu modernizador que se apoderó de la ciudad. Su talante parisino, por un lado, y servir de punto de encuentro de la *intelligentsia* modernista y decadente le valdría una frase de Valdelomar que sobreviviría al cierre de su local: “El Perú es Lima; Lima es el Jirón de la Unión; el Jirón de la Unión es el Palais Concert; luego el Perú es el Palais Concert” (Sánchez, 2009: 127).⁵

⁵ La cita aparece así en el libro de Sánchez. Sin embargo, no es exactamente igual a la frase original, sino más bien una “versión” de una *boutade* que se ha hecho inmortal, al menos en el contexto peruano. La frase la escribe Valdelomar en una de sus crónicas, titulada “La ciudad de las confiterías”. Allí se lee: “El Perú, dicen las gentes, es Lima. Lima, decimos nosotros, es el jirón de la Unión y el jirón de la Unión es hoy la esquina del Palais Concert. Total: El Perú es la esquina del Palais Concert” (Valdelomar, 2001: II, p. 425). El texto se publica originalmente en *La Prensa*, el 7 de noviembre de 1915.

Sin embargo, como bien advierte Sánchez, esta sería solo una cara de la moneda, puesto que la frivolidad de Valdelomar y la de muchos de sus coetáneos es una apariencia de papel cartón: “Se vivía en un ambiente de la más contagiosa frivolidad, teñida sin embargo de angustia” (Sánchez, 2009: 127).

La mirada de Valdelomar sobre la ciudad no puede desligarse, bajo ninguna circunstancia, de la idea del *flâneur*, de acuerdo al sentido que da Walter Benjamin (2005) a esta palabra. La modernización de Lima implicó no solo un cambio notable en el paisaje urbano de una ciudad que desde los albores del siglo XX había comenzado a crecer vertiginosamente, sino también nuevas miradas sobre el entorno citadino, sin olvidar por cierto el ahondamiento de diferencias entre Lima y otras capitales del interior.

La nueva infraestructura que acompañó esta puesta al día de la Ciudad de los Reyes (avenidas, calles pavimentadas, la luz eléctrica, nuevas rutas y medios de transporte, etc.) tuvo, como señala Peter Elmore, un correlato en la práctica social y literaria de esos días.⁶

La ciudad se convierte en una especie de espectáculo y los paseantes ocupan el lugar de alguien que al recorrerla ejecuta una *performance*. Es la marca del *flâneur* que, en primera instancia y siguiendo al filósofo alemán Walter Benjamin, constituye un personaje central en el escenario de la modernidad urbana, pues ante él la ciudad “se le abre como paisaje, le rodea como habitación” (Benjamin, 2005, p. 422). El *flâneur* se regodea en la ciudad, en una suerte de embriaguez “que se apodera de quien ha caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta” (p. 423).

⁶ En textos anteriores mencioné parcialmente este apunte de Elmore: “Ya desde la primera década del siglo, las familias principales podían jactarse de contar con nuevos espacios en los cuales lucirse en público. El Jirón de la Unión había desplazado a la colonial Alameda de los Descalzos como escenario de paseos elegantes: las tiendas que exhibían las novedades parisinas añadían atractivo a esos recorridos amables, en los cuales se era espectador y actor al mismo tiempo. Resultaba posible disfrutar otros paisajes citadinos, también prestigiados por su parentesco formal con las capitales europeas” (Elmore, 2015, p. 41).

Hay en definitiva una actitud frente al espacio. Y esa actitud está marcada por un acento esteticista, por la búsqueda del elemento de encanto en medio de la vulgaridad citadina. Valery Larbaud, por ejemplo, ya dejaba entrever esta búsqueda en el vagabundeo de los dandis: “De ahí viene esta suavidad del clima moral de la calle parisina, el encanto que hace primar sobre la vulgaridad, el dejar hacer, la monotonía de esta muchedumbre” (Benjamin, 2005, p. 423).

Sin embargo el dandismo no puede reducirse a un asunto de estética y contemplación; tampoco a una simple lucha egocéntrica contra el tedio, el aburrimiento o la rutina de las multitudes urbanas. Benjamin ha visto también un componente económico que pone en relación al dandi y al *flanneur* con la economía capitalista: “El *flanneur* es el observador del mercado. Su saber está cercano a la ciencia oculta de la coyuntura económica. Es el explorador del capitalismo, enviado al reino del consumidor” (Benjamin, 2005, p. 426).

Hay sin duda un sentimiento de tedio y aburrimiento (*spleen*) que motiva el vagabundeo citadino en Valdelomar, hay una secreta ansiedad en ocupar el tiempo haciendo algo que se traduce en una serie de observaciones sobre el entorno, un ejercicio que será constante en su escritura. Un ejemplo manifiesto de esta actitud se encuentra, por citar un ejemplo, en las sintomáticas líneas iniciales de su texto “Crónica de Lima”: “Es, entre nosotros, tan pobre de suceso la vida, que los cronistas, como los visitantes cursis, estamos obligados a hablar del calor, del frío y ‘de los sucesos del norte’” (Valdelomar 2001, I, p. 124).

Desde el modernismo hispanoamericano, como bien ha mostrado Aníbal González en su acabado estudio *La crónica modernista hispanoamericana* (1983), la crónica tiene un lugar de enorme importancia en el repertorio discursivo de nuestra literatura. Un argumento que alienta la relevancia del género, en la visión de González, es su calidad y riqueza estilística, pues se trata de un género que de una u otra manera se ha hermanado a la literatura, en parte porque la mayoría de sus cultores han sido y son, ahora, escritores de relativa o gran notoriedad continental. Si el inventario empieza con Rubén Darío, José Martí o Gutiérrez Najera o el propio Valdelomar, es seguro que no terminará con Martín Caparrós, Leila Guerriero o Marco Avilés.

Probablemente notaremos que hay ostensibles diferencias de época y dicción entre estos autores. Claro, pertenecen a tiempos distintos y sus horizontes culturales no son de ningún modo homogéneos o análogos. Pero hay algo que los une: la voluntad de crear un estilo, la preeminencia de un yo que puede trascender los límites del narcisismo y la egolatría para entregarnos, en la lectura, revelaciones del mundo que narran.

Y cuando estudiosos de la crónica contemporánea nos hablan de las características actuales del género, en realidad muchas veces renombran o dan nombre a rasgos presentes también en la crónica de otras épocas, entre otras razones porque quizá en aquel entonces no se teorizó tanto sobre el asunto. María Angulo, por ejemplo, propone la mirada como un eje central del discurso cronístico de nuestros días:

Mirar para poder contar, para ordenar el caos. Mirar para percibir de manera participante, mediante la interacción con escenarios y públicos, que hace partícipe y actante al autor, como creador y sujeto activo del contenido, que narra e interpreta y del que se reapropia bajo un prisma analítico y crítico de lo que le brinda la realidad circundante. (Ángulo, 2014, p. 8)

¿A qué alude Angulo sino a la poderosa subjetividad de quien narra asumiendo cierta posición de garante, como suele ocurrir con quienes frecuentan los usos de la no ficción? Bastaría revisar alguna de las crónicas que enviaba Martí desde Nueva York a diversos diarios del continente o las que escribió Rubén Darío a su paso por distintas ciudades europeas y americanas o las remesas de Vallejo o Carpentier desde París y nos daríamos cuenta de que, en contraste con la crónica de nuestros días, los cambios y las diferencias son sobre todo de carácter formal, pertenecen al orden del discurso, es decir, a la manera de contar o referir los hechos, al uso más intensivo de herramientas provenientes de diversas técnicas narrativas ficcionales, acaso al enrarecimiento de la figura del autor y, tal vez en otros casos, a una mayor opacidad en el lenguaje.

Algunos estudiosos del género señalan en efecto que para que se produjera nuevamente el auge que tiene la crónica en nuestros días y, además, para diferenciarlo del *boom* literario latinoamericano,

lo que se necesitaba era que no se pareciera en nada al fenómeno de hace cincuenta años: que cambiara el modelo del lector, que cambiara el arquetipo de la escritura y, por lo tanto, que las técnicas de los escritores fueran diferentes (...) Los cronistas latinoamericanos de hoy encontraron la manera de hacer arte sin necesidad de inventar nada, simplemente contando en primera persona las realidades en las que se sumergen sin la urgencia de producir noticias. (Jaramillo, 2011, p. 11)

Y sin embargo, en esencia, tenemos en el escenario los mismos elementos: un sujeto que observa, describe y valora; un mundo asediado, interpelado y revelado por su mirada. La actitud es la misma, no el modo de referir los sucesos, que encuentra un pico de mayor diversidad en estos días. El punto es que esto no se aleja mucho de la práctica periodística de Valdelomar. Para acercarnos más al fondo de esta afirmación, pasaré revista a algunas ideas contemporáneas sobre la escritura cronística, con el fin de probar que la práctica periodística de Valdelomar se regía, aun cuando intuitivamente, por criterios que hoy podrían parecer muy innovadores, como se verá más adelante.

Otro aspecto muy relevante de la crónica periodística latinoamericana es su carácter híbrido, algo en lo que ha abundado la crítica especializada y que, ciertamente, no es en nada ajeno al mundo de Valdelomar. Susana Rotker llama a la crónica “punto de inflexión entre la literatura y el periodismo” (Rotker, 2005, p. 25). “Ornitorrinco de la prosa”, la nombra el mexicano Villoro (2012, p. 577) en un penetrante artículo, estableciendo una analogía con una criatura que comparte rasgos de muchos otros animales y los reúne en un cuerpo armónico, aunque no exento de cierta extrañeza: el ornitorrinco es mamífero, pero tiene pico de pato y en lugar de ser vivíparo es más bien ovíparo; tiene cuatro patas y pasa sus días entre el agua y la tierra. Algo así ocurre con la crónica: es esencialmente una narración que puede apelar a recursos de la ficción y del ensayo, pero cuyos hechos, reducidos a su mínima expresión, son estrictamente documentales. Eso, sin embargo, no impide que el cronista ponga en escena una de sus preocupaciones centrales: el estilo.

Y el estilo periodístico de Valdelomar es rico en afectaciones. Es un *posseur*, pero es también alguien que a pesar de su propio narcisismo reclama acaso un

mejor destino para la vida social peruana. Con seguridad, hay un anhelo de estilizarlo todo, el estilo en Valdelomar es el proceso de convertir sus palabras en un discurso que casi siempre apuesta por construir una imagen de él mismo, con mayor énfasis en sus propias contradicciones: “Para quien esto escribe, es imposible hablar de la Lima de hoy sin lamentar la Lima que se ha ido” (Valdelomar, 2001, I, p. 141).

Angulo, refiriéndose a la obra del crítico de arte John Berger, destaca un doble concepto sobre la mirada que este desarrolló en dos libros: *Modos de ver* (1974) y *Mirar* (1987). En principio, anota Angulo, Berger intenta demostrar cómo la forma de mirar las cosas tiene un impacto en nuestra percepción de la realidad y plantea que existen dos maneras de mirar: la mirada accidental y la mirada esencial, “una distinción que considero productiva y trasladable a las formas de mirar y de contar de la crónica” (Angulo, 2014, p. 9).

Para establecer esta diferencia, Berger se basa en el análisis de la obra de dos fotógrafos: Henri Cartier Bresson y Paul Strand. Berger considera que lo que han logrado ambos artistas en su trabajo, “dejando de lado por un momento la cuestión estética, es atrapar un momento histórico”. Sin embargo, este logro es alcanzado por vías diferentes: Cartier Bresson

juega con lo accidental, busca lo espontáneo: ese momento en el que está a punto de suceder algo relevante o en el que ya está sucediendo. Es un instante significativo, clave, una fracción de segundo rescatada. Esa imagen contiene en sí misma la narración, el discurso, el momento histórico que se quiere plasmar y contar. Parte de lo anecdótico para trascenderlo. (Angulo, 2014, p. 10)

Paul Strand, en cambio,

se aproxima a la realidad de una forma documental. Evita lo pintoresco, lo panorámico; busca la ciudad en una calle; la esencia de un pueblo en la cocina de una casa. Sus imágenes se introducen en lo particular de tal modo que se revelan como parte de la corriente cultural e histórica que corre por las venas de esos sujetos. (Angulo, 2014, p. 10)

Angulo sostiene que esas dos formas de mirar, la accidental y la esencial, están también presentes en el discurso cronístico:

Tenemos anécdotas estimulantes que cuentan microhistorias fundamentales y también existen retratos frontales deliberados en donde se nos presentan todas las superficies posibles de un acontecimiento. Retratos que nos muestran sujetos que comienzan a hablar y que van a dar lugar a una historia. Y hay crónicas, las más, que combinan ambos modos; que parten de lo accidental para ir transitando hacia esa otra mirada esencialista. (Angulo, 2014, p. 10)

Ciertamente, Valdelomar es un hombre destinado a mirar y a hacerlo quizá en las dos direcciones de Berger reseñadas por Angulo. Lo mismo posa su mirada en la multitud ferviente que acude a una procesión y se conmueve de la fe masiva de la “contrita multitud aldeana” (Valdelomar, 2001, I, p. 140), que reflexiona en torno a la evolución del traje, “costumbre que la civilización ha elevado al carácter de un arte pulcro y sutilísimo” (Valdelomar, 2001, I, p. 356). Lo social, lo íntimo, los vaivenes de la vida bohemia y cultural, las ingratitudes e incertidumbres de la política, la añoranza por la Lima que se ha ido y el entusiasmo por la que viene, lo privado y lo público, nada escapa a esta suerte de voyerista profesional y curioso militante que es Valdelomar.

Las primeras crónicas de Valdelomar⁷ forman un conjunto titulado “Con la argelina al viento”, una docena de textos que dan cuenta de sus vivencias en el servicio que rindió como soldado reservista en la Escuela Militar de Chorrillos.

⁷ Quizá valga la pena recordar que hacia 1910 Valdelomar ha publicado sobre todo caricaturas, porque ya había ganado fama de ser un dibujante de trazo ágil, como puede apreciarse en las obras que vieron la luz en revistas como *Aplausos y Silbidos* y *Siluetas, Monos y Monadas, Fray KBzón, Actualidades, Cinema* o *Gil Blas*, en ocasiones diversas, entre 1906 y 1910. Algunas otras revistas habían publicado poemas y algunos relatos, pero el conjunto de textos que forman “Con la argelina al viento” es definitivamente su primera incursión, oficialmente hablando, en el relato periodístico. La recepción no fue poco entusiasta. Aparecidas en Lima, en *El Diario*, entre abril y junio de 1910, recibiría por ellas un premio del Municipio de Lima.

Esos textos prefiguran ya algunas de las características de la crónica valdelomariana: la presencia de un “yo” vigoroso que narra con detalle, ansioso por transmitir cuanto percibe y siente; el manejo extremadamente económico de los diálogos, esa inclinación casi militante por la expresión acerada y fina y también por la agudeza con la que suele mirar lo que le rodea. El inicio de la primera crónica de esta serie es, en ese sentido, muy significativo:

Como en un oasis abierto en medio de la vida diaria, la vida militar constituirá el más vibrante recuerdo de mis 20 años. A las horas lentas de la clase y a la charla sabrosa de las redacciones, ha sucedido el militarismo con sus frescas mañanas, su peligroso gimnasio y sus instrucciones a pleno sol. El té *Chez Marrón* y los *cocktail concert* constituyen en el cuartel una dulce añoranza en la que hay siempre sonrisas y ojos de turquesas, y Mercaderes, con su aspecto de feria andaluza, ha pasado al carácter de una pobre tradición. (Valdelomar, 2001, I, p. 53)

La presunta idealización de la vida militar es, en todo caso, ironía. La glamorosa vida limeña de comienzos del siglo XX cae derrotada por los “encantos” del cuartel. Sin embargo, en un asombroso pasaje de esta serie de textos, Valdelomar convierte la vida cuartelaria en un centro de bohemia, tal y como podría serlo alguno de los cafés o salones en los que protagonizaba, como personaje central, diversas tertulias. En el mencionado pasaje se lee:

Aquello es una mezcla interesante de tarimas, libros, carabinas y cajas de betún, cuentos verdes y cuentos rojos. Trozos de poesías delicadas y tiernas y cacerolas desengrasadas y olientes... Al lado del rollizo Morey, que hace inventario prolijo de los pocos botones que le quedan, el doctor Riva Agüero estudia un *Reglamento de campaña*. José Gálvez, el poeta, se profundiza en el *Manual del buen infante* y Óscar Miró Quesada habla del equilibrio europeo.

Alfredo Oyague, este moscovita enorme y bondadoso, limpia su fusil, engrasadas las manos que desconectan el disparador y agestada la boca en una contracción de sonrisa perpetua. Juan Bautista de Lavalle charla conmigo de Taine y de los García Calderón, y en esta charla interesante y amena triunfa la figura de cada uno sobre todos los demás. Francisco, con sus estudios sociológicos premiados en Francia y sus artículos sobre la vida inglesa, es una personalidad sesuda y discreta. José, con sus estudios de arquitectura y sus viajes de arte

a Italia y a Grecia, triunfador de concursos como dibujante y como artista y Ventura, la simpática labor de Ventura, el joyero de *Frívolamente*, el que trabajó con filigranas de oro, porque el diamante no es ductil... (Valdelomar, 2001, I, p. 70)

La cita es acaso algo extensa, pero permite vislumbrar algunos detalles. Primero, cierta vocación por el contraste: la vida militar y sus rudezas no es impedimento para que surja una comunidad insular dedicada a la conversación sobre arte y literatura. De cierta forma, aquí se prefigura ya cierto aire de dandismo. De ahí que en la descripción del ambiente, una descripción extremadamente visual, ocurre esta colisión entre “trozos de poesías delicadas” y “cacerolas desengrasadas y olientes” o aquel choque, más sutil aun, entre un infante que limpia su fusil y dos intelectuales (Riva-Agüero y Gálvez) que están inmersos en la actividad lectora.

Descreo de la gratuidad de estas imágenes contrapuestas, de estas dos líneas narrativas. El yo de Valdelomar se sitúa indudablemente en una orilla distinta y eso se refleja en los textos que forman esta serie. ¿Cómo imaginar, por ejemplo, a un Valdelomar encandilando a los reclutas contándoles cuentos de hadas e historias maravillosas, como ocurre en otro pasaje de “Con la argelina al viento”? ¿Sucede esto en los cuarteles o se trata más bien de escenificar la proyección de una imagen, de plantear una estrategia de ficcionalización que acompañe otros detalles que sí pertenecen al orden factual?

Una tendencia marca el nuevo periodismo: el acento en el aspecto formal, la preeminencia de las técnicas y los recursos narrativos, del lenguaje autónomo que emula a la novela realista por sobre la información. En muchos casos no es importante lo que se cuenta, sino la manera en que esta acción se realiza. Algo de esto parece ponerse en evidencia leyendo estas primeras crónicas que, como dije antes, “crean” a su precursor.

Hay que considerar además el grado de autoconsciencia que exhibe Valdelomar en su escritura crónica, otra señal de anticipación. En una de sus piezas más célebres, “Reportaje al Señor de los Milagros”,⁸ Valdelomar pone en escena un

⁸ Aparecido en el diario *La Prensa* el 20 de octubre de 1915.

ejercicio de notable reflexividad sobre su oficio, una reflexividad no exenta de sarcasmo:

Desde la ófrica personalidad de Apolinario Arzola, hasta la más iluminada pitonisa criolla de Abajo del Puente, aquí hemos reporteado a todo el mundo. El reportaje, lo mismo que el alcohol y el código de justicia militar, no han servido de uso sino de abuso. Y tanto es cierto aquello que hoy, aprovechando de la importancia que tenemos los periodistas, gracias a los esfuerzos de los señores Vivanco y Walter Stubbs, hemos resuelto reportear al Señor de los Milagros. (Valdelomar, 2001, III, p. 115)

Ejercicio magnífico de ironía e invención, aquí Valdelomar extrema sus propias posibilidades y radicaliza en más de un sentido el afán por la estilización que marcan su estilo y su mirada personalísima, la de una figura fundadora del periodismo narrativo peruano.

REFERENCIAS

- Angulo, M. (Coord.) (2014). *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*. Madrid: Libros del K.O.
- Bernabé, M. (2006). *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora; IEP.
- Benjamin, W. (2005) *Libro de los pasajes*. Barcelona: Akal.
- Burga, M. y Flores Galindo, A. (1979). *Apogeo y crisis de la república aristocrática*. Lima: Rickchay Perú.
- Elmore, P. (2015). *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: PUCP.
- González, A. (1983). *La crónica modernista hispanoamericana*. México: J. Porrúa Touranzas.
- Jaramillo Agudelo, D. (Ed.) (2011). *Antología de la crónica latinoamericana actual*. México: Alfaguara.
- Loayza, L. (2000). *Ensayos*. Lima: Editorial Universitaria, Universidad Ricardo Palma.
- Rotker, S. (2005). *La invención de la crónica*. México: FCE y Fundación Para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- Sánchez, L. A. (2009). *Valdelomar o la Belle Époque*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú y SBS.
- Valdelomar, A. (2001). *Obras completas, Vols. I-IV*. Lima: Ediciones Copé.
- Villoro, J. (2012). "La crónica, el ornitorrinco de la prosa". En D. Jaramillo Agudelo (Ed.), *Antología de la crónica latinoamericana actual (577-582)*. Madrid: Alfaguara.