

La poética narrativa de «El Caballero Carmelo»

The narrative poetics of *El Caballero Carmelo*

La poétique narrative de « El Caballero Carmelo »

Paúl Llaque

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima, Perú

paul.llaque@upc.pe

<https://orcid.org/0000-0001-9037-541X>

Resumen:

En este artículo se demuestra que, gracias a su poética narrativa, el cuento «El Caballero Carmelo» (1913) —un clásico del relato breve en América Latina— sigue sorprendiendo por su frescura y representatividad. La frescura es resultado de los efectos de sentido de una narrativa destinada a satisfacer expectativas lectoras universales. La representatividad se logra con contenidos estratégicamente destinados a un lector específico. Para la metodología, se aplicaron un modelo narratológico y otro basado en la información del contexto sociocultural. Se concluye que en el relato se emplean procedimientos narrativos y temas de la gran literatura mundial combinados con recursos orientados al lector social inmediato, con lo cual se alcanza un relato nacional peruano en el que se abandona la estética modernista y se privilegian referentes, léxico, sintaxis, símbolos y valores regionales.



<https://doi.org/10.46744/bapl.202302.003>

e-ISSN: 2708-2644

Palabras clave: «El Caballero Carmelo», poética narrativa, autor implícito, lector social inmediato, Abraham Valdelomar

Abstract:

This paper proves that, thanks to its narrative poetics, the short story *El Caballero Carmelo* (1913) [The Carmel Knight]—a classic short story in Latin America— continues to surprise for its freshness and representativeness. Freshness is the result of the meaning effects of a narrative intended to satisfy universal reader expectations. Representativeness is achieved with content strategically targeted to a specific reader. A narratological model and a model based on information from the sociocultural context were applied for the methodology. It is concluded that the story employs narrative procedures and themes of great world literature blended with resources oriented to the immediate social reader. This results in a Peruvian national that abandons modernist aesthetics and privileges regional referents, lexicon, syntax, symbols and values.

Key words: *El Caballero Carmelo*, narrative poetics, implied author, immediate social reader, Abraham Valdelomar

Résumé :

Nous démontrons dans cet article que, grâce à sa poétique narrative, le conte « El Caballero Carmelo » (1913) — un classique du récit bref en Amérique Latine — continue de nous surprendre pour sa fraîcheur et sa représentativité. La fraîcheur est le résultat des effets de sens d'une narration visant à satisfaire les attentes universelles du lecteur. La représentativité est obtenue grâce à un contenu stratégiquement destiné à un lectorat spécifique. Pour la méthodologie, nous avons appliqué un modèle narratologique et un modèle basé sur l'information du contexte socioculturel. Nous concluons que l'auteur a employé dans ce récit des procédés narratifs et des thèmes de la grande littérature mondiale, combinés avec des ressources orientées au lecteur social immédiat. Cela a donné comme résultat un récit national péruvien où l'esthétique moderniste est abandonnée, privilégiant les référents, le lexique, la syntaxe, les symboles et les valeurs régionales.

Mots clés : « El Caballero Carmelo », poétique narrative, auteur implicite, lecteur social immédiat, Abraham Valdelomar

Recibido: 30/06/2023 Aprobado:18/09/2023 Publicado: 22/12/2023

1. Introducción

Cuando en 1918 aparece el libro *El Caballero Carmelo*, del escritor peruano Abraham Valdelomar (1888-1919), casi todos los cuentos del volumen han sido publicados, e incluso no una, sino varias veces. De hecho, el relato más representativo, el antológico por antonomasia, que encabeza y da nombre al conjunto, es uno de los más antiguos y se edita por cuarta vez. Firmado con el seudónimo Paracas, «El Caballero Carmelo» se publica originalmente en noviembre de 1913, en *La Nación*, diario que ha organizado un concurso de cuentos. La segunda vez se edita en el mismo diario, en enero de 1914, como ganador del concurso, y aparece con la firma del autor. Una tercera publicación data de noviembre de 1915, en el diario *La Prensa* (Zubizarreta, 1968, pp. 12, 193).

Después de ganar el concurso, desde Roma, en carta fechada el 19 de enero de 1914, Valdelomar le escribe a su madre que publicará *La aldea encantada*, una colección de cuentos; si a ella no le gustara el título, él aún podría cambiarlo (Valdelomar, 2000b, Vol. I, p. 150). Dos años más tarde, el 1 de marzo de 1916, en el tercer número de la revista *Colónida*, se publica un aviso: «En breve aparecerá un libro con doce cuentos [titulado] *Los hijos del sol* de Abraham Valdelomar» (p. 221). Silva-Santisteban, el editor de *Valdelomar por él mismo*, aclara que «el título *Los hijos del sol* no correspondía en ese momento al libro de cuentos incaicos, sino al que luego se convertiría en *El Caballero Carmelo*» (p. 221).

Los hechos reseñados sugieren que, cuando decide nombrar a su primer libro de cuentos *El Caballero Carmelo*, Valdelomar posterga títulos como *La aldea encantada* o *Los hijos del sol*. El hecho es significativo. Valdelomar apuesta firme y seguro para insertarse en la cuentística peruana:

no solo titula el libro con el homónimo de su cuento que entonces ya era el más famoso, sino que incrementa de doce a dieciséis el número inicial de relatos; incluye cuentos publicados, pero desecha otros; en la selección privilegia la calidad formal antes que la uniformidad temática. Por eso, puede asegurarse que el libro es una antología de la producción cuentística del autor. Incluso el orden de los relatos revela la aguda conciencia que Valdelomar poseía sobre su trabajo: los primeros cinco cuentos del conjunto son «El Caballero Carmelo»; «El vuelo de los cóndores»; «Hebaristo, el sauce que murió de amor»; «Los ojos de Judas», y «Yerba santa». Solo habría que agregar «El hipocampo de oro» y «El alfarero» para estar ante el mejor Valdelomar como cuentista.

En 1918, cuando aparece el libro, Valdelomar es un artista e iconoclasta ampliamente conocido en el espectro cultural limeño. Poeta, cuentista, novelista, ensayista, cronista, periodista, dibujante, político, diplomático, director de *Colónida*, ha propagado, con inusual eficacia, un pseudosorites provocador: «El Perú es Lima; Lima es el Jirón de la Unión; el Jirón de la Unión es el Palais Concert; luego el Palais Concert es el Perú» (Sánchez, 1969, p. 171). En el capítulo que le dedica en sus memorias, Luis Alberto Sánchez cuenta que «alguna vez el “Conde” [uno de los apelativos que Valdelomar se endilgó] se besó en público las manos que (él lo decía) “habían escrito tantas cosas bellas”» (Sánchez, 1987, p. 168). Un año después de publicado *El Caballero Carmelo*, Valdelomar es elegido diputado y realiza una gira política en Ayacucho. Sufre un accidente que desemboca en su deceso tres días después. Sumamente conmovido por su desaparición, César Vallejo escribe que Valdelomar es «el cuentista más autóctono de América; el nombre más sonoro de la última década de la literatura peruana» (citado en Silva-Santisteban, 2022, p. 262).

Para Ricardo González Vigil (2003), Valdelomar

es el principal fundador o forjador de la Modernidad [en la literatura peruana], punto de partida de la etapa contemporánea de nuestras letras [...]; se erige como un fundador por varios títulos: excelente cuentista y *chroniqueur*, interesante poeta y ensayista, y decoroso cultor de la novela corta y el teatro. (pp. 41, 43)

Más aún, González Vigil subraya que, entre los fundadores de cada género, «ninguno [es] tan versátil ni tan orgánicamente abocado a la gestación de la literatura nacional como Valdelomar» (p. 43).

Una interrogante que suscita la vida de Valdelomar es cómo un autor que apenas vivió treinta y un años, y que solo escribió una treintena de cuentos, es considerado uno de los mayores cuentistas de la literatura peruana. Más aún, se lo ubica en un sitio donde compite con el otro gran narrador de historias breves, Julio Ramón Ribeyro, y supera a cuentistas peruanos de trascendencia continental como Ventura García Calderón, Enrique López Albújar, José Diez-Canseco, José María Arguedas, Alfredo Bryce Echenique, Luis Loayza y Jorge Ninapayta de la Rosa.

Si bien destacó en varios géneros, la jerarquía de Valdelomar en la historia de la literatura reside en el cuento y, con mayor precisión, en los denominados *cuentos criollos*, entre los cuales sobresale «El Caballero Carmelo». En ese sentido, resulta común asociar el cuento de Valdelomar a la excelencia literaria en la tradición peruana. Washington Delgado (2004) decía que «todos los cuentistas [peruanos] del siglo XX se han cobijado bajo las alas de “El Caballero Carmelo”» (p. 57). En 1945, Estuardo Núñez escribió que «El Caballero Carmelo» es «tal vez el cuento más perfecto y emotivo que se ha producido en el Perú, una pequeña obra maestra» (p. 294). A su vez, Armando Zubizarreta (1968) lo calificó de auténtica «hazaña del cuento criollo» (p. 49). En 1980, Antonio Cornejo Polar fue incluso más rotundo: «Es con toda seguridad uno de los cuentos más perfectos de toda la literatura peruana» (p. 207). En 2008, Mario Vargas Llosa lo proclamó uno de sus relatos favoritos.

Los epítetos encomiásticos hacia el cuento son innumerables. Después de la muerte de Valdelomar, se han reunido no solo los escritos que publicó en vida, sino también aquellos que permanecían inéditos o relegados en publicaciones efímeras o marginales. Además, se han emprendido investigaciones destinadas a ilustrar varias facetas del escritor. Valdelomar no solo resulta significativo por la calidad de su producción, sino por el hecho de que su trayectoria personal ejemplifica la situación paradójica que afrontó al intentar vivir como escritor moderno en un contexto políticamente

complejo por las carencias económicas que siguieron a una guerra cruenta y desfavorable para su país. Resulta lógico que la bibliografía sobre su vida y su obra no deje de incrementarse.

Solo en el presente siglo, se han realizado importantes aportes. Silva-Santisteban (2000a) ha publicado la más pulcra edición de sus obras completas en cuatro tomos y, en dos volúmenes aparte, ilustrativos documentos epistolares, biográficos e iconográficos (2000b). Miguel de Priego (2000) ha editado la que sin duda es la mejor biografía sobre el autor. Barriga Tello (2002) ha evidenciado las relaciones entre las ideas estéticas del autor y el modernismo europeo. Cabel (2003) ha reunido un conjunto de trabajos que constituyen interesantes aproximaciones a la obra de Valdelomar. Asimismo, las crónicas que Valdelomar publicó como parte de su labor periodística han sido materia de análisis (Espinoza Espinoza, 2007; Rodríguez Gil, 2021). Tampoco han faltado investigaciones que procuraron profundizar en el estudio de un título en particular (Valenzuela Garcés, 2018) o de una tendencia (Neyra Magagna, 2020; Santiváñez, 2019), o que pretendieron ofrecer una nueva perspectiva sobre la producción global (Escalante, 2017; Martínez-Acacio Alonso, 2015). La labor política de Valdelomar ha sido también objeto de análisis (Rosario, 2023; Rosario Pacahuala, 2021).

Pese a lo indicado, no existen —ni en español ni en otras lenguas— contribuciones que hayan profundizado en el análisis de un texto en concreto, ni siquiera en el caso de su obra más célebre, es decir, «El Caballero Carmelo». En ese sentido, se debe retroceder hasta 1968, año en que Zubizarreta dedicó un libro a dicho cuento.

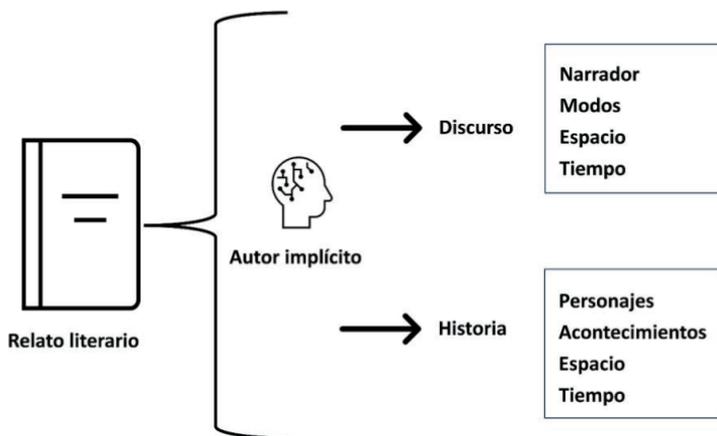
Por lo explicado, este artículo se inscribe en la línea bosquejada por Zubizarreta. En principio, se da cuenta de la composición del relato. Luego, se lo interpreta en el entorno respectivo. En estricto, se establece en qué consiste la poética narrativa de «El Caballero Carmelo», para lo cual se responde a la siguiente pregunta de investigación: ¿qué características presenta la apuesta narrativa de «El Caballero Carmelo» en su correspondiente contexto histórico-social y cultural-literario? En el análisis, se aplican dos modelos metodológicos propios: uno narratológico y otro que he denominado *lector social inmediato*.

2. Modelo narratológico, estrategia narrativa, lector social inmediato

En el modelo narratológico aplicado en esta investigación (véase Figura 1), los niveles del análisis narrativo literario —*literario*, pues no toma en cuenta instancias discursivas no verbales como las que incluyen, por ejemplo, el cómic o el filme— abarcan al autor implícito, al discurso, a la historia, a los subniveles que estos dos últimos integran y a la red de relaciones desplegadas entre los niveles y subniveles. La categoría de autor implícito (*implied author*) procede de Wayne C. Booth (1983) y es equivalente a la imagen que el lector infiere del autor del relato en el ámbito estricto de la ficción. Al autor implícito le cabe organizar el mundo del relato en esa dimensión ficticia. No se lo debe confundir con el autor real, al que representa en el mundo ficticio como un «escriba oficial» o «segundo yo» (p. 71).

Figura 1

Niveles de análisis del relato literario



Consciente o inconscientemente, el autor real delega en el autor implícito la tarea de aplicar la estrategia narrativa que haga posible el relato. La estrategia narrativa literaria puede definirse como el conjunto

de técnicas o procedimientos discursivos que el autor implícito pone en funcionamiento para desarrollar y comunicar la historia. La estrategia (término de origen militar muy difundido y extrapolado a diversos campos, entre los que destacan hoy la política y los negocios) se define, en palabras de Freedman (2016), como «un proceso que mantiene cierto equilibrio entre los fines, los métodos y los medios; también apela a la identificación de objetivos; y remite a los recursos y métodos disponibles para alcanzar dichos objetivos» (p. 15).

Extrapolando la definición general de Freedman, se puede sostener que la estrategia narrativa literaria es un proceso que cuenta con fines (u objetivos), métodos (o técnicas) y recursos (o medios). En la narrativa literaria, el fin mayor del relato es el relato mismo: los recursos son los que, en el modelo narratológico, se han denominado niveles de análisis —discurso e historia, cada uno con sus correspondientes subniveles—, y los métodos son los procedimientos empleados por el autor implícito para lograr determinados efectos de sentido.

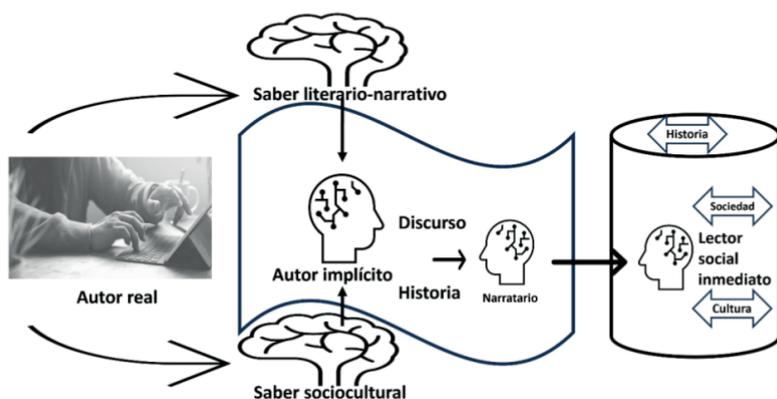
Conviene señalar que el concepto de estrategia refiere el proceso en el que una persona o entidad (militar, política o de negocio) despliega sus recursos para competir e intentar ganar a otra persona o entidad. Lo ganado se entiende como la victoria bélica, el triunfo electoral o la preferencia del cliente. ¿Resulta pertinente aplicar dicho concepto en el análisis literario? Sí, por varias razones.

En principio, el relato literario es un fin en sí mismo, pero puede poseer otros fines para el autor, más allá de los literarios: estéticos, ideológicos, sociales, políticos, etcétera. Para alcanzar ese fin literario, el autor real encarga al autor implícito emplear una determinada estrategia. Si bien el relato literario está virtualmente dirigido a un destinatario ficticio —también denominado «narratario» (Prince, 1973)—, el discurso se proyecta en un plano cultural e histórico. En consecuencia, ese narratario da paso a lo que he denominado lector social inmediato, para lo cual el autor implícito desarrolla —siempre por encargo del autor real— otra parte de la estrategia narrativa. El lector social inmediato debe entenderse como el destinatario diseñado, consciente o inconscientemente, a partir del

conocimiento de la realidad social, histórica y literario-estética inmediata. Resulta obvio que el lector social inmediato se configura mediante una estrategia que, además de considerar principios narrativos universales o generales, atiende a los estímulos del contexto literario, cultural, social e histórico (véase Figura 2).

Figura 2

El lector social inmediato



Por otro lado, si se aplica el sentido del término *estrategia* en la ficción narrativa, ¿se puede asegurar que existe una competencia literaria que excede el ámbito ficticio del relato? Si se sigue a Harold Bloom, la respuesta es afirmativa. Bloom (2011) señala que «la competencia es un factor fundamental de nuestra tradición cultural [occidental]. En la medida en que es griega, hace valer esta condición para toda la cultura y la sociedad» (p. 21). Asimismo, aclara que, más allá del posible interés en el poder político o económico, en la competencia literaria «lo que está en juego es siempre literario» (pp. 22-23).

En este caso, lo literario excede los límites de la ficción y lo textual. La existencia de generaciones en los procesos nacionales o internacionales —en los que a menudo una generación se sitúa en contraste, cuando no en actitud contestataria, respecto a la anterior— parece confirmar las

aserciones de Bloom. Valdelomar era líder de una incipiente generación organizada a partir de Colónida, cuyo nombre, derivado de Colón, explicitaba una actitud de ruptura, confrontación o superación. Al decir de José Carlos Mariátegui, «Colónida representó una insurrección [...] contra el academicismo y sus oligarquías, su énfasis retórico, su gusto conservador» (1928/2007, p. 235).

Indudablemente, Valdelomar —el autor real y, por extensión, el autor implícito de su relato— poseía especial conciencia sobre sus estrategias literarias. Según propia confesión, las dirigía no solo al lector social inmediato, sino también a los lectores futuros. En la carta de respuesta a la publicada por Máximo Fortis, en la que este elogia la aparición del libro *El Caballero Carmelo*, Valdelomar —cual mercadólogo de hoy— afirma haber aprovechado el análisis del público lector para asegurarse el éxito: «Estudí entonces la manera de que las planchas no me salieran movidas y recurrí a la maña del fotógrafo» (2000b, Vol. II, p. 341). Tenía claras sus proyecciones: «Mis compañeros de hoy en la literatura y, sobre todo, mis sucesores de mañana no acabarán nunca de agradecerme el servicio que les he prestado ni podrán medir bien mi sacrificio» (p. 341).

3. La estrategia y los procedimientos narrativos

El cuento «El Caballero Carmelo» es un relato de 3551 palabras. El narrador-personaje, predominantemente colectivo, evoca un pasaje de la infancia acaecido en la provincia de Pisco. Ese pasaje pone en escena al Caballero Carmelo, un gallo de pelea muy querido por la familia del narrador, el cual, después de muchos triunfos y cuando ya es viejo y se encuentra en retiro, es enviado a pelear contra el Ajiseco, un gallo joven, en pleno auge de su también triunfadora carrera. Pese a que el Caballero Carmelo gana, muere dos días después por las heridas contraídas en la pelea.

3.1. La estrategia narrativa

Aunque a menudo suele hablarse de estrategias narrativas (en plural), en un relato la estrategia narrativa también puede comprenderse como una sola. Esta se logra mediante el uso de procedimientos y técnicas. En

este análisis, se entiende por *estrategia* el despliegue de procedimientos y técnicas narrativas para realizar el relato. Un procedimiento es el modo como se presenta en bloque determinada información narrativa; una técnica es el procedimiento puntual, más o menos estandarizado o consensuado en los estudios literarios (por ejemplo, el episodio, el diálogo, el monólogo interior), que forma parte del primer procedimiento o procedimiento global. De este modo, la estrategia narrativa es la puesta en práctica —en el aquí y ahora del relato— de procedimientos y técnicas. Por razones de espacio, solo se explican en este análisis diez procedimientos relevantes, los cuales se han formulado como frases que sintetizan la intención del autor implícito cuando usa recursos narrativos o apela a contenidos pragmáticos de tipo histórico, social o literario que implican al lector inmediato. Los números de páginas entre paréntesis remiten a la edición del cuento en el segundo volumen de las *Obras completas* de Valdelomar (2000a, pp. 135-145), editadas por Ricardo Silva-Santisteban.

3.1.1. Primer procedimiento: La totalidad es una unidad de unidades

El autor implícito posee idea cabal de la totalidad del relato. Lo organiza en seis capítulos y hace explícita la organización a partir del encabezamiento de cada capítulo con número romano. Cada uno de los seis capítulos posee una unidad fácilmente reconocible por el segmento desarrollado de la historia (véase Tabla 1).

Tabla 1

La historia de «El Caballero Carmelo» segmentada en capítulos

Capítulo	Historia	Palabras
I	Narración de la llegada del hermano mayor, Roberto (ausente por varios años), a la casa familiar, y narración de la primera aparición del Caballero Carmelo	427

Capítulo	Historia	Palabras
II	Descripción de la cotidianidad familiar en la aldea rural de Pisco, y narración del episodio en la mesa en torno al incidente provocado por el gallo Pelado	730
III	Descripción idealizada de la aldea de San Andrés de los Pescadores (donde se realizará la pelea de gallos) y de las gentes que pueblan el lugar	954
IV	Narración del conflicto narrativo (que incluye la descripción física del Carmelo)	367
V	Narración de la pelea entre el Carmelo y el Ajiseco (clímax de la historia)	804
VI	Narración de la agonía y muerte del Carmelo, y de la tristeza familiar en la cena de ese día y en el alba del día siguiente, y, finalmente, exposición del epílogo	266

Nota. La historia del cuento «El Caballero Carmelo» se distribuye en seis capítulos, con un total de 3548 palabras más las tres palabras del título.

3.1.2. Segundo procedimiento: La dosificación de las formas contribuye con la eficacia de la historia

Ligado al primero, el segundo procedimiento corresponde a la dosificación de las técnicas narrativas empleadas por el autor implícito. De los seis capítulos, cuatro son predominantemente narrativos (I, IV, V y VI), en tanto que dos son descriptivos (II y III). Solo en apariencia, existe una preferencia por lo narrativo sobre lo descriptivo. Si se suma el número de palabras de cada capítulo, los predominantemente narrativos contienen 1864 palabras, y los predominantemente descriptivos, 1684. Si además se considera que el diálogo (que no es narración ni descripción) está presente en cuatro de los seis

capítulos (I, II, IV y V), se concluye que el autor implícito logra una historia eficaz con la alternancia más o menos equilibrada de las técnicas narrativas.

3.1.3. Tercer procedimiento: Al lector se lo atrapa con la secuencia *gancho-sorpresa-nuevo gancho*

Presente desde el primer párrafo, el tercer procedimiento es uno de los más importantes de la narrativa de todos los tiempos. Corresponde a una secuencia que los lectores podemos describir como *gancho-sorpresa-nuevo gancho*. Este procedimiento asegura el interés permanente por la historia y puede ser encontrado de forma nítida en casi todos los capítulos —con excepción del capítulo III, que es predominantemente descriptivo—.

Para ilustrar su uso, tómesese como ejemplo el capítulo I. El cuento se abre con un párrafo que presenta a un indeterminado jinete de estampilla, que busca intrigar tanto al narrador como a los lectores (*gancho*). En el segundo párrafo, el narrador revela que se trata de Roberto, el hermano mayor, que vuelve después de años (*sorpresa*). Se suceden muestras familiares de cariño a Roberto y este recorre la casa. Roberto pregunta, entristecido, por la higuera que sembró antes de irse y los demás lo miran expectantes (*nuevo gancho*). Al unísono y entre risas, se le hace saber que está debajo del crecido árbol (*sorpresa*). Después de admirar la higuera, Roberto empieza a repartir regalos (*nuevo gancho*) a todos menos al padre. Cuando preguntan cuál es el regalo del padre, Roberto dice: «Nada» (*sorpresa*). La familia queda extrañada y entonces Roberto indica al sirviente que vino con él: «¡El Carmelo!» (*nuevo gancho*). Para el padre, el hijo mayor ha reservado el mejor regalo, pues se trata de un ser vivo, una suerte de mascota: un gallo (*sorpresa*). Pero el autor implícito no concluye el primer capítulo con la sorpresa, sino con un breve párrafo: «Así entró en nuestra casa el amigo íntimo de nuestra infancia ya pasada, a quien acaeciera historia digna de relato; cuya memoria perdura aún en nuestro hogar como una sombra alada y triste: el Caballero Carmelo» (Valdelomar, 2000a, p. 136). Vale decir, finaliza con un nuevo gancho, para que los lectores deseemos seguir leyendo. Parece decirnos: «De estas personas no trata el cuento, sino del gallo, así que, si desean enterarse, sigan leyendo».

Este procedimiento es vital para que el relato siga interesando a los lectores. Se desarrolla en la totalidad del cuento y se aplica con eficacia en los acontecimientos clave. En un momento nos enteramos de que la familia del narrador ha decidido comerse al Pelado, el antiguo gallo, por haber hecho estropicios en la casa. Uno de los hermanos, Anfiloquio, dueño del gallo, protesta y llora. Todo parece estar consumado, pues Anfiloquio no logra persuadir de que perdonen la vida del Pelado; pero al final de este capítulo (el II) la madre lo acaricia y le dice que no se comerán a su gallo. En el capítulo V, el más dinámico por el discurrir de las acciones y porque corresponde al clímax del cuento —la pelea entre el Carmelo y el Ajiseco—, el Carmelo parece haber perdido la batalla. Los seguidores del Ajiseco empiezan a celebrar, pero el juez señala que el Carmelo aún no ha enterrado el pico. La reacción inesperada del Carmelo es terminar de golpe con el Ajiseco. En el capítulo VI, al final de la historia, el Carmelo yace malherido, pero bien cuidado en casa; pese a todo, muere. El autor implícito, entonces, conecta este último párrafo con el último párrafo del primer capítulo:

Así pasó por el mundo aquel héroe ignorado, aquel amigo tan querido de nuestra niñez: el Caballero Carmelo, flor y nata de paladines, y último vástago de aquellos gallos de sangre y de raza, cuyo prestigio unánime fue el orgullo, por muchos años, de todo el verde y fecundo valle de Caucato. (Valdelomar, 2000a, p. 145)

3.1.4. Cuarto procedimiento: Se postergan las expectativas para insertar «lo nuestro»

El cuarto procedimiento pareciera oponerse o contradecir al tercero. Consiste en postergar las expectativas del lector para insertar lo que se podría denominar «lo nuestro narrativo». Esta expresión se entiende como la inclusión de elementos que apelan e implican, por motivos históricos o culturales, al lector social inmediato. Culminado el capítulo I, el lector ha entendido que el núcleo de la historia corresponde al Caballero Carmelo; sin embargo, no encuentra la continuación de la historia del gallo sino hasta el capítulo IV. Vale decir, el lector debe leer 1684 palabras antes de seguir con la historia del capítulo I. ¿Qué pasa entretanto?

El autor implícito ha insertado, entre los capítulos I y IV, los dos capítulos descriptivos (el II es descriptivo en parte, y el III, en su mayoría). Ambos capítulos pueden considerarse los bloques *punta-en-lanza* explícitos del proyecto narrativo postmodernista criollo del autor implícito.

El capítulo II empieza con la descripción poética de la aldea que, en este caso, refiere a una provincia del Perú: Pisco. Hay una idealización de la infancia familiar en la provincia. Sin embargo, el autor implícito no renuncia a la narración propiamente dicha e inserta, una vez culminada la descripción del cuadro familiar y como parte activa de ese cuadro, un episodio dramático que se resuelve con la secuencia *gancho-sorpresa-nuevo gancho*. El Pelado, gallo de Anfiloquio, hermano mayor del narrador-personaje, ha destrozado parte de la vajilla familiar, por lo que puede convertirse en el almuerzo dominical. Cuando la suerte del Pelado parece estar decidida, el conflicto se resuelve satisfactoriamente para todos, lo que remarca el carácter ideal de la vida en provincia. El autor implícito ha vuelto a referirse en ese capítulo al Caballero Carmelo como parte de la fauna del corral familiar.

En el capítulo III, no se narra ningún evento. Se describe poéticamente la geografía desde Pisco hasta San Andrés de los Pescadores. Después, el narrador se concentra en describir la cotidianidad de esa aldea y de sus gentes, que son «indios de la más pura cepa» (Valdelomar, 2000a, p. 140). Al igual que en la familia de Pisco, en los indios de San Andrés el autor implícito reconoce personas de impecable factura vital y moral. Es importante indicar que San Andrés se vincula con las acciones siguientes porque es ahí donde se desarrollará la pelea del Carmelo.

Tanto el capítulo II como el capítulo III pueden considerarse cuadros de plasticidad verbal de extraordinaria sensorialidad. Su función principal, además de terminar de ambientar el mundo narrativo, es familiarizar al lector social inmediato con el territorio y las costumbres peruanas de provincia que se están (y se seguirán) representando en el relato. Conviene resaltar que el autor implícito ha dedicado casi la

mitad de la extensión del relato (1684 palabras, es decir, el 47.42 %) a insertar «lo nuestro».

3.1.5. Quinto procedimiento: La humanización de la naturaleza y de los animales coopera con la idealización y la poesía

En el mundo idealizado y estilizado de la aldea de provincia, no solo los humanos son impecables; también lo es el entorno. La naturaleza es humanizada y poetizada desde el inicio del capítulo II: «Amanecía, en Pisco, alegremente. A la agonía de las sombras nocturnas, en el frescor del alba, en el radiante despertar del día, sentíamos los pasos de mi madre en el comedor, preparando el café para papá» (Valdelomar, 2000a, p. 136). En otros términos, el amanecer se presenta alegre; las sombras nocturnas agonizan; el alba es fresca; el despertar manifiesta gozo. Y se podría seguir: en el capítulo III, «extiende el mar su manto verde, cuya espuma teje complicados encajes al besar la húmeda orilla» (p. 138). Vale decir, el mar despliega su manto; la espuma del mar teje encajes y besa la orilla.

Pero la humanización de la naturaleza no es suficiente. Es necesario humanizar a los animales. En el cuento no solo se humaniza al Caballero Carmelo; también a su contrincante, el Ajiseco. La humanización de los gallos, incluida la del Pelado, es superficial. Es mucho más explícita y concreta con los animales anónimos del cuento, a tal punto que la humanización de estos les revela habilidades de habladería y reflexión: «Los patos, balanceándose como dueñas gordas, hacían, por lo bajo, comentarios sobre la actitud poco gentil del petulante [un pavo]» (p. 137). Refiriéndose a las tortugas, el narrador dice que «al crepúsculo de cada día, lloraban, lloraban, pero hundido el sol, metían la cabeza bajo la concha poliédrica y dejaban pasar la vida llenas de experiencia, sin fe, lamentándose siempre del perenne mal, pero inactivas, inmóviles, infecundas, y solas...» (p. 141).

En suma, humanizar a la naturaleza y a los animales contribuye con la poetización y con hacer verosímil la idealización de las personas y la vida en provincia.

3.1.6. Sexto procedimiento: Los lectores ideales de este cuento son peruanos

La estrategia narrativa no se agota en la pura forma o en la mera pericia al presentar las acciones, sino que se encuentra estimulada por el proyecto narrativo: insertarse de forma inmejorable en la tradición literaria peruana. El cuento se inicia con la descripción breve y rápida de un jinete peruano. En el capítulo 1, entre los productos nativos que trae de regalo el hermano que retorna al hogar, se encuentra «una traba de gallo con los colores blanco y rojo» (Valdelomar, 2000a, p. 136). Asimismo, los colores del Caballero Carmelo evocan parcialmente el rojo y blanco de la bandera peruana. En todo el relato, desde las primeras líneas, el autor implícito se las apaña para incluir una serie de peruanismos —que entonces eran desconocidos para un lector hispanohablante no peruano— e incluso registra algunos quechuismos. Pero no basta eso: el relato llega a su clímax un 28 de julio, cuando «el pueblo estaba de fiesta. Banderas peruanas agitaban sobre las casas por el día de la Patria» (p. 142).

No es casual que el conflicto del relato se resuelva el 28 de julio, efemérides de la independencia del Perú. El relato exuda peruanidad por sus cuatro costados: por el espacio y las gentes representadas, por los topónimos aludidos, por el uso de peruanismos y quechuismos, por la presentación y descripción de productos nativos, por la descripción de costumbres y valores provincianos. En síntesis, por su intención de forjar un cuento nacional, es decir, un relato cuyo universo de ficción compendie elementos reconocibles como peruanos y excluya exotismos modernistas, valores decadentistas y personajes y espacios foráneos.

3.1.7. Séptimo procedimiento: La infancia se evoca mejor con una perspectiva infantil

El autor implícito escoge a un narrador-personaje que, si bien evoca la infancia, señala explícitamente que esa etapa vital ya ha sido superada: «Así entró en nuestra casa el amigo íntimo de *nuestra infancia ya pasada* [énfasis añadido], a quien acaeciera historia digna de relato» (Valdelomar, 2000a, p. 136). Y para que no quede ninguna duda, el autor implícito

inicia el último párrafo con la siguiente frase: «Así pasó por el mundo aquel héroe ignorado, aquel amigo tan querido de *nuestra niñez* [énfasis añadido]» (p. 145). Sin embargo, si bien está claro que la infancia ha sido superada por el narrador-personaje, en aras de la eficacia narrativa, el autor implícito configura a ese narrador con los atributos de un niño. En la mayor parte del relato, es un narrador niño el que focaliza los movimientos, y mira y siente como niño. La perspectiva infantil con la que ausculta el mundo adulto contribuye con la verosimilitud al idealizar las aldeas provincianas y la vida en familia. Cooper, asimismo, con acercarnos a las emociones primigenias del amor y los afectos, lo que sería mucho más difícil con un narrador-personaje que evocara su infancia provinciana desde un presente adulto y con una perspectiva adulta. En cambio, usar una perspectiva infantil sin olvidar que corresponde a una etapa pasada del aquí y ahora del relato refuerza lo que, en biología y psicología contemporáneas, se conoce como empatía: la capacidad para compartir los sentimientos del otro sin confundirse con ese otro (Singer y Klimecki, 2021, p. 875).

3.1.8. Octavo procedimiento: La primera persona plural es igual a un narrador colectivo

Uno de los atributos singulares de «El Caballero Carmelo» es su narrador colectivo. Muy pocos cuentos de alta calidad en el Perú y en América Latina han triunfado con un narrador colectivo. ¿Cómo se fragua ese narrador? A lo largo del relato, el narrador utiliza la primera persona plural con muy pocas mudas a la primera persona singular. Esto ocurre solo cinco veces. La primera persona se individualiza al final del capítulo IV, cuando la hermana pequeña, Jesús, le pide al narrador-personaje que acompañe al Carmelo a la pelea con el Ajiseco ([I] «Lloraban mis hermanas, y la más pequeña, Jesús, me dijo en secreto» [Valdelomar, 2000a, p. 142]). Las tres veces siguientes se presentan en el capítulo V, bloque narrativo en el que se llega al clímax del conflicto: cuando suena la campanilla para que empiece la pelea entre el Carmelo y el Ajiseco, es decir, en uno de los momentos centrales de la acción ([II] «Sonó la campanilla del juez y yo empecé a temblar» [p. 143]); cuando el Ajiseco da la primera embestida ([III] «yo rogaba a la Virgen que sacara con bien a nuestro viejo paladín» [p. 143]); cuando el narrador-personaje y sus hermanos llevan al Carmelo agonizante

a casa después de su triunfo ([IV] «Yo y mis hermanos lo recibimos y lo condujimos a casa» [p. 144]). Finalmente, la quinta vez que el narrador muta de primera persona plural a primera persona singular se presenta en el primer párrafo del último capítulo: (V) «Mi hermana Jesús y yo le dábamos maíz [...]. Aquel segundo día, después del colegio, cuando fuimos yo y mi hermana a verlo» (p. 144). Como se puede apreciar, el cambio del plural al singular solo se produce cuando la tensión narrativa se intensifica por el pasaje álgido de la historia.

Sin embargo, el cuento concluye como empieza, es decir, con un riguroso narrador en primera persona plural. En términos cuantitativos, la primera persona plural se impone ampliamente sobre la primera persona singular. Pero existe un detalle que colectiviza de forma más radical al narrador del cuento. El narrador-personaje, sea plural o singular, es innominado. Pueden leerse los nombres de sus hermanos (Roberto, Anfiloquio, Jesús), pero en ningún momento el narrador dice cuál es su nombre y tampoco es llamado por este a lo largo del relato. Este carácter innominado del narrador-personaje y el uso mayoritario de la primera persona en plural intensifican el carácter colectivo del narrador.

3.1.9. Noveno procedimiento: El protagonista animal da paso al protagonista social y colectivo

Que el narrador sea innominado y colectivo y que su individualidad se subsuma en la colectividad de la provincia permiten arribar a una nueva interpretación sobre el protagonista del cuento. Esta interpretación se sitúa en una dimensión mayor, pues «el conocimiento sobre el personaje dependerá de su manifestación textual y del conjunto de ideas en las que el lector lo interprete desde su propia visión del mundo y del hombre» (Bobes Naves, 2018, p. 16).

A primera vista, el protagonista del cuento es el Caballero Carmelo. Sin embargo, no solo por el procedimiento del narrador innominado y colectivo, sino por el diseño del personaje colectivo, es posible una interpretación cualitativamente superior. El énfasis del autor implícito en la articulación entre el último párrafo del capítulo 1 y el último párrafo del

capítulo final resignifica varios niveles de la historia. Las frases que ligan a esos párrafos son las siguientes: «Así entró en nuestra casa el amigo íntimo de nuestra infancia ya pasada» (Valdelomar, 2000a, p. 136); «Así pasó por el mundo aquel héroe ignorado, aquel amigo tan querido de nuestra niñez» (p. 145). Aun cuando el narrador concluye con elogios al Carmelo, remarcar el aquí y el ahora, y subrayar que la historia narrada refiere un hecho de la infancia ya vivida son datos que el autor implícito utiliza para sugerir que el protagonista del relato no es el gallo, sino la infancia provinciana de personajes característicos del Perú de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX.

El autor implícito posee otro recurso para sugerir esta interpretación. Cuando, como lectores, cruzamos el punto final, nos quedamos con la figura del Carmelo; pero nuestro *pathos* no se identifica con el gallo como tal, sino con la imagen física que este depara y que se asocia con la infancia aldeana y pretérita de los personajes. La humanización del Carmelo es demasiado limitada; está muy lejos de la tridimensionalidad —es decir, el conjunto de características físicas, sociales y psicológicas (Egri, 1942/2009, pp. 65-75)— que suele definir al personaje literario y, más aún, al protagonista de un relato. Como lectores no podemos identificarnos con la psicología de un animal que no posee tridimensionalidad, a diferencia de cuando leemos, por ejemplo, «El hipocampo de oro» o «Hebaristo, el sauce que murió de amor». En estos relatos, el animal adquiere humanidad tridimensional (en el caso del hipocampo) o se aproxima a esa tridimensionalidad aun cuando se apoya en la de su doble humano (como es el caso del sauce Hebaristo).

En resumen, debido a la repercusión que el relato provoca en el *pathos* de los lectores, el protagonista no es el Carmelo, sino los acontecimientos y, sobre todo, las emociones que los eventos asociados con la figura del gallo suscitan en un período importante de los personajes humanos: la infancia —peruana, provinciana, colectiva, idealizada e inocente—.

3.1.10. Décimo procedimiento: Conjuguemos los opuestos con originalidad

En 1913, cuando se publicó por primera vez, se pudo decir que «El Caballero Carmelo» era un relato antiguo y moderno al mismo tiempo. Una de las riquezas del cuento reside, precisamente, en la serie de oposiciones entre elementos modernos y antiguos. En el nivel léxico, el autor implícito recurre a peruanismos y quechuismos como parte de la avanzada lingüística que propone el relato. Simultáneamente, en el nivel sintáctico, apela a usos tradicionales e incluso rezagados, como el enclítico en algunas formas verbales; solo para dar un ejemplo: de la primera oración del texto, en la que se incluye *sampedrano pellón*, se pasa a una segunda oración en la que aparece la forma «Reconocímosle» (Valdelomar, 2000a, p. 135). Más aún, en el relato, se registran enunciados dialógicos absolutamente coloquiales: «—¿Y la higuerrilla? —dijo» (p. 135); «—¿Y para papá? —le interrogamos cuando terminó» (p. 136); «—Oye, anda junto con él... Cúidalo... ¡pobrecito!...» (p. 142); etcétera. Pero también se intercalan enunciados que, pese a comunicar en prosa, son fácilmente reconocibles como líricos, en los que destaca el uso del hipérbaton; ejemplo: «Cuando el aire en la sombra invita al sueño, junto a la nave, teje la red el pescador abuelo» (p. 139).

Otra oposición fácilmente detectable corresponde a lo noble y lo ruín. El Caballero Carmelo semeja un héroe porque tanto su físico como su atuendo parecen los de «un armado caballero medieval» (p. 141). Por otro lado, el Ajiseco, «que en verdad parecía ser un gallo fino de distinguida sangre y alcurnia, hacía cosas tan petulantes cuan humanas: miraba con desprecio a nuestro gallo y se paseaba como dueño de la cancha» (p. 143). Más aún, el Caballero Carmelo «cuidaba poner las patas armadas en el enemigo pecho; jamás picaba a su adversario —que tal cosa es cobardía—, mientras que este [el Ajiseco], bravucón y necio, todo quería hacerlo a aletazos y golpes de fuerza» (p. 143). Por esa razón, el Carmelo es «esbelto, magro, musculoso y austero, su afilada cabeza roja era la de un hidalgo altísimo, caballeroso, justiciero y prudente» (p. 141). No es casual que el nombre propio del héroe sea «Caballero Carmelo», que constituye una

variante del nombre genérico de la raza; en contraste, el nombre propio del Ajiseco coincide con el nombre genérico de su especie.

Otras oposiciones temáticas corresponden a la vida y la muerte, y a las varias modalidades del amor y la pérdida del objeto amado. El paisaje, las personas y los eventos retratados o evocados por el autor implícito son, en la mayor parte del relato, vitales, alegres, entusiastas. En el capítulo 1, hay humor cuando, frente al desconcierto del hermano mayor que interroga por la higuera que había sembrado, todos ríen y dicen: «¡Bajo la higuera estás!...» (Valdelomar, 2000a, p. 136). Sin embargo, la muerte quebranta de forma traumática el paisaje.

El amor, un tema central y recurrente en la poesía, narrativa y ensayística de Valdelomar (Llaque, 2003), se presenta entre los hermanos, dirigido a los padres y a los animales. Este último se manifiesta hacia el Carmelo, pero también hacia el Pelado, los patos, las palomas, las tortugas e incluso hacia el «peruco mofletudo» (p. 138). Al amor y sus variantes se opone la pérdida del objeto más querido, en este caso, la muerte del Caballero Carmelo.

3.2. La estrategia narrativa en síntesis

En suma, la estrategia narrativa se despliega mediante procedimientos y técnicas destinados, en algunos casos, a la composición narrativa y, en otros, al lector social inmediato. Claro está que ambos tipos de recursos se presentan amalgamados en la textura narrativa, pero son reconocibles en el análisis. De más está decir que la explicación de cada procedimiento señalado en este artículo puede ameritar una segmentación más fina; por ejemplo, en el sexto procedimiento («Los lectores ideales de este cuento son peruanos»), se puede analizar cada uno de los siguientes componentes como un procedimiento aparte: uso de peruanismos, de quechuisms, de elementos de la peruanidad —y, dentro de estos, los objetos, los emblemas, los símbolos—, etcétera. La Tabla 2 presenta una síntesis de los procedimientos y recursos narrativos ordenados según estén orientados a la composición o pericia narrativa, o a la implicación del lector social inmediato.

Tabla 2

Procedimientos y recursos narrativos

Procedimiento	Recursos destinados a la composición narrativa	Recursos destinados al lector social inmediato
Primero	Unidades narrativas dosificadoras de la historia	
Segundo	Alternancia equilibrada de técnicas narrativas (narración, descripción, diálogo)	
Tercero	Secuencia <i>gancho-sorpresa-nuevo gancho</i>	
Cuarto		Inserción de lo «nuestro narrativo» y postergación de la secuencia narrativa
Quinto	Humanización de la naturaleza y los animales	Idealización poética de la aldea provinciana
Sexto		Presencia profusa de elementos peruanos (rojos y blancos), de topónimos vernáculos, de peruanismos y de quechuismos
Séptimo	Perspectiva infantil con un narrador-personaje ya superado en el aquí y ahora de la historia	
Octavo	Narrador colectivo a partir de un narrador innominado y predominantemente en primera persona plural	

Procedimiento	Recursos destinados a la composición narrativa	Recursos destinados al lector social inmediato
Noveno		Protagonista social colectivo construido con base en los eventos y no en el aparente protagonista animal
Décimo	Oposición de elementos modernos y antiguos en el nivel léxico-sintáctico, y en los registros lingüísticos y literarios	Oposición entre valores sociales (lo noble versus lo ruin), entre tópicos literarios (vida versus muerte; varias modalidades del amor versus pérdida del objeto amado)

4. La poética narrativa

Resulta importante subrayar que la poética narrativa es la concepción o teoría que, sobre el relato literario o la literatura en general, subyace en la composición de un texto narrativo. Habría tantas poéticas narrativas como relatos literarios; incluso, podría detectarse la presencia de varias poéticas narrativas en un mismo texto, tal como ocurre en relatos complejos como *Ulysses* (Eco, 1982/2011). La poética narrativa presupone el quehacer consciente o inconsciente del autor real y su conocimiento de los mecanismos de composición narrativa, de la tradición literaria y del contexto cultural, social e histórico. En ese sentido, las poéticas narrativas se forjan e insertan en un determinado contexto, de ahí que también puedan formar conjuntos, lo que permite hablar —en sentido lato— de poéticas narrativas del romanticismo, del realismo, de la ciencia ficción.

Para elaborar la poética narrativa —una vez más: *consciente o inconscientemente*—, el autor real delega en el autor implícito dos tipos de saberes:

uno literario-narrativo, otro sociocultural. El conocimiento literario-narrativo permite al autor implícito aplicar la estrategia como conjunto de procedimientos textuales. Estos procedimientos se forjan con los elementos del discurso y la historia según el modelo narratológico presentado en este artículo (Figura 1). El conocimiento sociocultural le permite adecuar esos procedimientos a las expectativas del lector social inmediato (Figura 2).

Llegados hasta aquí, resulta pertinente preguntarse cuál es la poética narrativa del cuento de Valdelomar. En principio, es indispensable señalar, como se acaba de demostrar y como se aprecia en la Tabla 3, que en el relato se emplean procedimientos generales, que suelen corresponder a usos de la gran narrativa universal, los cuales se fusionan con procedimientos específicos, caracterizados por su singularidad o novedad: sea porque proyectan referentes propios o inmediatos, o recrean experiencias individuales o sociales específicas; sea porque configuran símbolos o recursos emblemáticos relacionados con la nación peruana. Dichos procedimientos corresponden a los ya listados en la Tabla 2, pero ahora organizados desde una perspectiva complementaria.

Tabla 3

Procedimientos generales y específicos

Generales	Específicos
<ul style="list-style-type: none"> • Unidades narrativas dosificadas de la historia 	<ul style="list-style-type: none"> • Inserción de lo «nuestro narrativo» y postergación estratégica de la secuencia narrativa
<ul style="list-style-type: none"> • Alternancia equilibrada de técnicas narrativas (narración, descripción, diálogo) 	<ul style="list-style-type: none"> • Idealización poética de la aldea provinciana
<ul style="list-style-type: none"> • Secuencia <i>gancho-sorpresa-nuevo gancho</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Presencia profusa de elementos peruanos (rojos y blancos), de topónimos vernáculos, de peruanismos y de quechuismos
<ul style="list-style-type: none"> • Humanización de la naturaleza y los animales 	<ul style="list-style-type: none"> • Narrador colectivo a partir de un narrador innominado y predominantemente en primera persona plural
<ul style="list-style-type: none"> • Perspectiva infantil con un narrador-personaje ya superado en el aquí y ahora del autor implícito 	<ul style="list-style-type: none"> • Protagonista social colectivo construido con base en los eventos y no en el aparente protagonista animal
	<ul style="list-style-type: none"> • Oposición de elementos modernos y antiguos en el nivel léxico-sintáctico, y en los registros lingüísticos y literarios
	<ul style="list-style-type: none"> • Oposición entre valores sociales (lo noble versus lo ruin), entre tópicos literarios (la vida versus la muerte; varias modalidades de amor versus la pérdida del objeto amado)

¿Qué características presenta la apuesta narrativa de «El Caballero Carmelo» en su correspondiente contexto histórico-social y cultural-literario? Se debe recordar que el cuento se publicó en 1913, cuando no solo en el Perú, sino en toda Hispanoamérica, la corriente literaria predominante era el modernismo (Valdelomar había nacido el mismo año en que Rubén Darío publicaba *Azul*, texto señero de dicho movimiento). Al igual que en otros países de Hispanoamérica, «las manifestaciones modernistas en el Perú fueron tardías y caben más bien dentro del posmodernismo, esto es, dentro de un modernismo contenido, en el que prevalece la tendencia hacia una mayor sencillez y naturalidad de la expresión» (Henríquez Ureña, 1962, p. 349).

Movimiento surgido en Hispanoamérica, el modernismo habría tenido vigencia entre las dos últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del siglo XX, aunque también suele asegurarse que habría empezado en 1888, con la publicación de *Azul*, y concluido hacia 1914, año de inicio de la Primera Guerra Mundial. Lo cierto es que, en el Perú, eventos vinculados con el modernismo se pueden registrar mucho después; por ejemplo, en 1922, cuando Valdelomar llevaba tres años de fallecido, en una extravagante ceremonia, el presidente Leguía coronaba al modernista peruano por excelencia, José Santos Chocano, como poeta de América (Sánchez, 1960/2017).

Imbuido por una voluntad de ruptura y renovación respecto a la tradición literaria, el modernismo peruano se define por un contradictorio «doble carácter: su idealismo pasatista y su preocupación por la novedad formal —aunque, naturalmente, puedan encontrarse excepciones en uno u otro nivel—» (Cornejo Polar, 1980/2000, p. 175). Generalmente, los historiadores de la literatura distinguen dos períodos superpuestos, que denominan modernismo y posmodernismo peruanos —este último como superación del primero—, y asignan diversas obras de un mismo autor a uno u otro período; también han propuesto concebir el modernismo como un solo período con tres etapas: modernismo inicial, modernismo pleno y modernismo tardío (Alejos Izquierdo, 2019, pp. 66-67). Si se sigue esta última propuesta, algunos textos de Valdelomar se ubicarían en la segunda etapa, mientras que los más valiosos se encontrarían en el modernismo

tardío, cuando se detecta «un agotamiento del modernismo, mas no un abandono total de su forma, la cual sigue presente en la escritura [...] con afán estético» (p. 67). Sin embargo, asumiendo la tradicional periodificación en modernismo y posmodernismo, es necesario remarcar que, tanto en poesía como en narrativa, no solo en el Perú, sino también en Argentina, en México y en Colombia, los escritores que

tratan de escapar del modernismo [...] van a lo cotidiano, lo corriente, lo poco «poético», lo nacional, lo provinciano, lo nimio, en busca de temas literarios que los alejen de lo exquisito, lo raro, lo cosmopolita, lo exótico del modernismo, lejos de las islas griegas y de los pabellones de Versalles, de las pagodas orientales, de marquesas y abates dieciochescos, de samuráis y de musmés, de Mimí Pinsons más o menos montparnasiañas. (Monguió, 1954, p. 29)

En ese sentido, en términos generales, la obra de Valdelomar se desarrolla entre el modernismo y el posmodernismo —o modernismo tardío—, entre los extremos del cosmopolitismo y el provincianismo (Escalante, 2017); evoluciona de una poética modernista a un período en el que tiende al realismo; se aleja de «las grandes ciudades» darianas y recalca en lo que «él mismo llamó “la aldea encantada” y [...] “los pescadores indios”» (Santiváñez, 2019, p. 310). Más aún, se ha demostrado que, en algunos de los cuentos clasificados como criollos, predomina el decadentismo (Valenzuela Garcés, 2018), componente frecuente del modernismo ortodoxo.

En términos de escritura literaria, la poética narrativa del cuento representa una propuesta singular en la tradición literaria peruana e hispanoamericana; y resulta singular, incluso, en la misma producción del autor. Probablemente los únicos ingredientes modernistas que subsisten en el cuento correspondan a cierto preciosismo en los bloques descriptivos (capítulos II y III) y, acaso, en una leve actitud aristocratizante al presentar la figura física del Carmelo. Por el contrario, en el cuento se soslayan componentes modernistas típicos, como el exotismo, lo mitológico y el escapismo; prevalece, más bien, una historia que se asienta en la realidad inmediata, la del entorno de la aldea provinciana. Tampoco hay enfermedad ni melancolía ni amores imposibles ni desgraciados; al revés, el mundo de

la provincia y de los aldeanos y campesinos es estable, solidario, tranquilo, familiar. En el nivel léxico-sintáctico, en lugar de recurrir a cultismos, helenismos o galicismos, el autor implícito opta por los peruanismos y los quechuismos. No hay egotismo individualista ni esnobismo que desborde, ni siquiera que asome. La historia no es la de un individuo: es la anécdota forjada por un acontecimiento que sirve para pincelar un ambiente familiar y las costumbres de provincias desde una perspectiva, como es la del narrador, eminentemente colectiva.

Se puede argüir que, en el esmero formal por lograr una obra de arte literaria lo más perfecta posible, al mismo tiempo que novedosa y amena, se impone la herencia modernista; pero ese anhelo por elaborar un cuento tan redondo como «El Caballero Carmelo» está presente desde los orígenes de la literatura. Más aún, por todas las consideraciones señaladas en el párrafo anterior, el cuento de Valdelomar parece proponer una especie distinta que, además de aspirar a la excelencia verbal, constituya una auténtica literatura nacional. Sin embargo, esto último tampoco era nuevo en la tradición literaria inmediata: el escritor romántico Ricardo Palma (1833-1919) había innovado con una especie narrativa original, como son las *Tradiciones peruanas* (publicadas entre 1872 y 1910), y —al igual que Valdelomar— un componente esencial de su unicidad residía en la atención que prestaba a lo que Mariátegui (1928/2007) llamó el *demos* peruano. Desde esta perspectiva, es importante señalar que el proyecto de literatura nacional había sido explicitado por el autor-real-Valdelomar en sus últimas disertaciones culturales y políticas a lo largo del territorio peruano (Sánchez, 1962). También conviene aclarar que dicha propuesta no coincide con las iniciativas del teórico modernista José Gálvez (1915), para quien una literatura nacional peruana solo era posible en un modelo espiritualmente hispánico que se remontara al pasado y que solo aprovechara lo criollo y lo andino como aspectos exóticos.

Pese a que el referente representado en «El Caballero Carmelo» corresponde a la provincia, el lector social inmediato es capitalino; el cuento ganó un concurso en Lima y el libro de título homónimo se publicó en Lima. Como se ha visto, gran parte de la estrategia narrativa se aboca a estimular la curiosidad y el interés del lector social inmediato, en este

caso, identificable con un lector limeño y, por extensión, peruano. Al respecto, Luis Loayza señaló: «Valdelomar escribe casi siempre pensando en sus lectores: quiere seducirlos» (1974/2010, p. 142). Con seguridad, Valdelomar se habría beneficiado de la lectura de Edmondo de Amicis, autor muy popular en esa época. En *Corazón* (1886), De Amicis recurrió a un narrador niño, que apela constantemente a la ternura; con el uso de recursos narrativos sencillos, el italiano cautivó a una audiencia que desbordó las fronteras nacionales.

5. Conclusiones

Entre el Valdelomar-autor-real y el autor implícito del cuento «El Caballero Carmelo», existen aparentes contradicciones. Mientras Valdelomar señalaba en broma que «el Palais Concert era el Perú», con lo cual parecía avalar el centralismo geográfico y cultural peruano, en el cuento «El Caballero Carmelo» el autor implícito resalta —en serio— las bondades de la provincia como un importante escenario para repensar la nación peruana. Mientras en su performatividad pública como dandi prefirió «lo raro, lo artificial y lo exótico» (Sánchez, 1969, p. 435), en el cuento analizado «respira y traspira simplicidad, buscada y sabia simplicidad, espontánea y contagiosa ternura» (p. 436). Si bien es cierto que en algunos textos —muy pocos— su performatividad dandi armoniza con sus apuestas textuales (Neyra Magagna, 2020), en términos gruesos lo dandi constituía un modo de llamar la atención, de afirmarse públicamente, de provocar —*épater les bourgeois*— en el escenario inmediato de una sociedad limeña cuya élite exhibía poses y prácticas aristocráticas y clasistas. No es casual que el cuento (primero) y el libro (después) se publicaran en el período que Basadre Grohmann (1939) denominara «República Aristocrática» (Vols. XII y XIII).

Este 2023, el cuento «El Caballero Carmelo» cumple 110 años de publicado; ha superado con holgura la frontera del siglo como indicador de pervivencia literaria. Su autor sigue literariamente presente, y esa vigencia ha triplicado de largo la edad que le tocó vivir. Entonces, ¿qué hace del relato de Valdelomar un texto hasta ahora vigente? Como se había afirmado al inicio de este artículo, su excelencia reside en su poética narrativa. Su composición literaria trasciende en frescura y representatividad. Por *frescura*

debe entenderse los efectos que la pericia narrativa logra para satisfacer expectativas lectoras de todos los tiempos; por *representatividad* debe interpretarse las apelaciones que el relato hace al lector social inmediato con contenidos emblemáticos de la nación peruana.

Pero, entonces, ¿en qué consiste esa poética narrativa? Su propósito: concebir el relato nacional peruano como un relato criollo con raíces del entorno inmediato. En una dimensión de historia literaria, esa poética apuesta por el abandono y superación de los componentes centrales del modernismo. Desde la teoría latinoamericana de los sistemas literarios —sea que se consideren tres (Cornejo Polar, 1982/2013) o cinco (Llaque, 2019)—, puede asegurarse que el cuento de Valdelomar resulta vital para reajustar el canon y la tradición en el primer sistema: el de la producción literaria culta escrita en español. «El Caballero Carmelo» constituye una superación de la mayoría de los componentes de la prosa modernista y configura un proyecto narrativo en que las voces y la cosmovisión de la provincia emergen como un constituyente capital. En una dimensión social y política, esa poética se entronca con el proyecto de búsqueda de una nueva y vigorosa identidad peruana. Esta debería ser capaz de reemplazar y desterrar para siempre la idiosincrasia de las generaciones anteriores, sea por permitir la debacle en la guerra del Pacífico, sea por acometer una «reconstrucción nacional» e intentar una modernización del país prescindiendo de la provincia, los sectores populares y los diversos grupos étnicos (Basadre Grohmann, 1939-1969/2014; Rosario, 2023).

Para lograr ambos cometidos, el autor implícito recurre a procedimientos y técnicas de la gran narrativa mundial (unidades narrativas dosificadas, alternancia de modos y técnicas textuales, recurso del *gancho-sorpresa-nuevo gancho*, narrador-personaje infantil, humanización de la naturaleza y los animales); emplea tópicos de todos los tiempos (la familia, el amor, los valores domésticos, la alegría, la muerte); y utiliza procedimientos específicos que permiten implicar a los lectores inmediatos (narrador-personaje colectivo; referencia a ambientes y pobladores peruanos, a flora y fauna regional, a topónimos vernáculos, a peruanismos y quechuismos, a objetos y símbolos asociados a la peruanidad).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alejos Izquierdo, C. (2019). Reescritura historiográfica del modernismo peruano (1895-1920): una propuesta. En D. Espezúa Salmón, R. Ferreira y M. Mamani Macedo (Eds.), *Descolonizando las teorías y metodologías* (pp. 53-68). Latinoamericana Editores; Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Barriga Tello, M. (2002). Abraham Valdelomar: sus ideas estéticas y el modernismo europeo. En E. Hopkins Rodríguez (Ed.), *Homenaje: Luis Jaime Cisneros* (Vol. 1, pp. 599-624). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Basadre Grohmann, J. (2014). *Historia de la república del Perú (1822-1933)* (Con un volumen de adenda: *Historia de la república del Perú {1933-2000}*; 18 Vols.). El Comercio. (Obra original publicada entre 1939-1969)
- Bloom, H. (2011). *La anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida* (D. Alou, Trad.). Taurus.
- Bobes Naves, M. C. (2018). *El personaje literario en el relato*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Booth, W. C. (1983). *The rhetoric of fiction* [La retórica de la ficción] (2.^a ed.). The University of Chicago Press.
- Cabel, J. (Ed.). (2003). *Valdelomar. Memoria y leyenda*. San Marcos; Instituto Nacional de Cultura.
- Cornejo Polar, A. (2013). La literatura peruana, totalidad contradictoria. En A. Cornejo Polar, *Crítica de la razón heterogénea* (J. A. Mazzotti, Ed.), (Vol. I, pp. 51-74). Asamblea Nacional de Rectores. (Obra original publicada en 1982)

- Cornejo Polar, A. (2000). Literatura peruana. Época republicana. En A. Cornejo Polar y J. Cornejo Polar. *Literatura peruana. Siglo XVI a siglo XX* (pp. 131-259). Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar; Latinoamericana Editores. (Obra original publicada en 1980)
- De Amicis, E. (1887). *Corazón. Diario de un niño* (H. Giner de los Ríos, Trad.). Librería y Casa Editorial Hernando. (Obra original publicada en 1886)
- Delgado, W. (2004). El posmodernismo y Abraham Valdelomar. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 39(39), 31-60. <https://revistas.apl.org.pe/index.php/boletinapl/article/view/233>
- Eco, U. (2011). *Las poéticas de Joyce* (H. Lozano, Trad.). Debolsillo. (Obra original publicada en 1982)
- Egri, L. (2009). *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas* (S. Peláez, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original publicada en 1942)
- Escalante, M. E. (2017). Abraham Valdelomar: entre cosmopolitismo y provincianismo. En J. García Liendo (Ed.), *Migración y frontera. Experiencias culturales en la literatura peruana del siglo XX* (pp. 39-54). Iberoamericana Editores.
- Espinoza Espinoza, E. (2007). *La crónica modernista de Abraham Valdelomar* [Tesis de magister, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/2551>
- Freedman, L. (2016). *Estrategia. Una historia* (J. C. Vales, Trad.). La Esfera de los Libros.

- Gálvez, J. (1915). *Posibilidad de una genuina literatura nacional (El peruanismo literario)*. Moral.
- González Vigil, R. (2003). Centenario de un fundador: Abraham Valdelomar. En J. Cabel (Ed.), *Valdelomar. Memoria y leyenda* (pp. 41-44). San Marcos; Instituto Nacional de Cultura.
- Henríquez Ureña, M. (1962). *Breve historia del modernismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Llaque, P. (2003). Valdelomar y el amor. En J. Cabel (Ed.), *Valdelomar. Memoria y leyenda* (pp. 432-434). San Marcos; Instituto Nacional de Cultura.
- Llaque, P. (2019). La literatura peruana según Mariátegui. Una indagación epistemológica sobre el séptimo de los 7 ensayos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 45(89), 93-102. <https://www.jstor.org/stable/27034858>
- Loayza, L. (2010). El joven Valdelomar. En L. Loayza, *Ensayos* (pp. 137-151). Universidad Ricardo Palma. (Obra original publicada en 1974)
- Mariátegui, J. C. (2007). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (3.ª ed.). Biblioteca Ayacucho. (Obra original publicada en 1928)
- Martínez-Acacio Alonso, M. E. (2015). *Relectura de la narrativa de Abraham Valdelomar en el proceso de formación de la literatura peruana* [Tesis doctoral, Universidad de Alicante]. RUA: Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante. <http://hdl.handle.net/10045/87687>
- Miguel de Priego, M. (2000). *El conde plebeyo. Biografía de Abraham Valdelomar*. Congreso del Perú.

- Monguió, L. (1954). *La poesía postmodernista peruana*. Fondo de Cultura Económica.
- Neyra Magagna, E. (2020). Ser es parecer o el dandismo de las formas: actitudes, autorrepresentación y performatividad en Abraham Valdelomar. *América Sin Nombre*, (24-2), 69-78. <http://doi.org/10.14198/AMESN.2020.24-2.06>
- Núñez, E. (1945). A los 25 años de la desaparición de dos grandes escritores peruanos. *Revista Iberoamericana*, 9(18), 287-296. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1945.3918>
- Palma, R. (2014-2015). *Tradiciones peruanas* (M. A. Rodríguez Rea, Ed.; 9 Vols.). Universidad Ricardo Palma. (Obra original publicada entre 1872-1910)
- Prince, G. (1973). Introduction a l'étude du narrataire [Introducción al estudio del narratario]. *Poétique*, (14), 178-196. <https://francais.cuso.ch/fileadmin/francais/prince-le-narratair-1973.pdf>
- Rodríguez Gil, J. A. (2021). La sátira en las crónicas parlamentarias de Abraham Valdelomar. *Letras*, 92(136), 63-75. <https://doi.org/10.30920/letras.92.136.6>
- Rosario, E. (2023). *Abraham Valdelomar: Discurso político e intelectualidad durante la República Aristocrática (1895-1919)*. Universidad Ricardo Palma.
- Rosario Pacahuala, E. (2021). Estudiante y líder: Abraham Valdelomar y su experiencia universitaria (1906-1913). *Letras*, 92(135), 32-44. <https://doi.org/10.30920/letras.92.135.3>
- Sánchez, L. A. (1969). *Valdelomar o la belle époque*. Fondo de Cultura Económica.

- Sánchez, L. A. (1987). *Testimonio personal. Memorias de un peruano del siglo XX. Tomo I. El aquelarre 1900-1931* (2.^a ed.). Mosca Azul.
- Sánchez, L. A. (2017). *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano*. Congreso del Perú. (Obra original publicada en 1960)
- Santiviáñez, R. (2019). *Ars poética* de Valdelomar: de los poemas dispersos a «El Caballero Carmelo». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 45(89), 307-316. <https://www.jstor.org/stable/27034867>
- Silva-Santisteban, R. (2022). César Vallejo y Abraham Valdelomar: Encuentro y poesía. *Archivo Vallejo*, 5(10), 241-264. <https://doi.org/10.31381/archivoVallejo.v5n10.5320>
- Singer, T., y Klimecki, O. M. (2021). Empathy and compassion [Empatía y compasión]. *Current Biology*, 24(18), 875-878. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2014.06.054>
- Valdelomar, A. (2000a). *Obras completas II* (R. Silva-Santisteban, Ed.). Copé.
- Valdelomar, A. (2000b). *Valdelomar por él mismo. Cartas, entrevistas, testimonios y documentos biográficos e iconográficos* (R. Silva-Santisteban, Ed.; 2 Vols.). Congreso del Perú.
- Valenzuela Garcés, J. (2018). Entre el decadentismo y el criollismo: el caso de «Los ojos de Judas» de Abraham Valdelomar. *Atenea*, (517), 11-22. <https://revistas.udec.cl/index.php/atenea/article/view/527/1042>
- Vargas Llosa, M. (2008). Mi novela favorita. Episodio 3. El Caballero Carmelo [Podcast]. *Radio Programas del Perú*. <https://rpp.pe/audio/podcast/minovelafavorita/el-caballero-carmelo-5>
- Zubizarreta, A. (1968). *Perfil y entraña de «El Caballero Carmelo»*. *El arte del cuento criollo*. Universo.