

LA GEOMETRÍA MOR(T)AL DE LA TAUROMAQUIA: ESTÉTICA, POLÍTICA Y PERFORMANCE EN ABRAHAM VALDELOMAR

ROBERTO PAREJA
Middlebury College
rpareja@middlebury.edu

RESUMEN

Este artículo analiza la teoría estética de Abraham Valdelomar, sistematizada en su “Belmonte, el trágico” y propone que el autor pone en escena su teoría en una serie de conferencias públicas entre los años 1918 y 1919. Estas conferencias, hasta ahora no analizadas por la crítica, son parte central de una *performance* viajera que pretendía unir estética y política al poner en práctica la teoría pitagórica del ritmo universal. En el centro de la doctrina estética de Valdelomar está la geometría moral escenificada por el torero sevillano Juan Belmonte que demandaba al público ubicarse en el interior de esta geometría como primer paso hacia la modernidad y la construcción de una comunidad política. Sin embargo, Valdelomar es uno de los primeros en reconocer el límite del proyecto moderno en la disonancia que implica la muerte y la locura a que se exponen tanto el torero como el artista.

PALABRAS CLAVE: Abraham Valdelomar; Juan Belmonte; ensayo peruano; tauromaquia; estética; Pitágoras; ritmo universal.

THE MOR(T)AL GEOMETRY OF BULLFIGHTING: ESTHETICS, POLITICS AND PERFORMANCE IN ABRAHAM VALDELOMAR

ABSTRACT

This article analyzes Abraham Valdelomar’s aesthetic theory, outlined in his essay “Belmonte, el trágico”, and proposes that the author enacts his theory in a series of public conferences he delivered in 1918-1919. These conferences, unexplored by the critics until now, are at the center of a traveling performance, which aspired to couple aesthetics and politics by applying the Pythagorean theory of universal rhythm. The kernel of Valdelomar’s aesthetic doctrine is the moral geometry represented by the Sevillian torero Juan Belmonte, who called upon his public to place themselves within this geometry as a first step towards modernity and construction of a political community. At the same time, Valdelomar acknowledges the limit of the project of modernity in the form of dissonance, evoked by death and madness that threaten the torero and the artist.

KEY WORDS: Abraham Valdelomar; Juan Belmonte; Peruvian essay; bullfighting; aesthetics; Pythagoras; universal rhythm.

El arte de danzar ante la muerte resume en sí todos los demás artes... (Valdelomar 67)

...original y heroico, porque al salir al ruedo carente de cuanto se ha dado en llamar “facultades”, [Belmonte] era el creador de un arte propio, original, peculiar, que pisaba el terreno de los toros en forma inverosímil, y que en cada lance, –creando una verdadera estética del toreo– parecía prescindir de todas las normas... Porque al jugarse la vida en cada lance había creado la forma suprema de burlar a la Muerte. (Garland 1948: 133-34)

En *Belmonte, el trágico: ensayo de una estética futura, a través de un arte nuevo* (1918) Abraham Valdelomar (Ica, 1888 – Ayacucho, 1919) elabora una teoría estética que, partiendo de la tradición pitagórica y aplicándola al estilo tauromáquico del diestro sevillano Juan Belmonte, se propone considerar la función del arte en la creación de una comunidad política. Pero es solo leyendo *Belmonte* en el contexto de las conferencias de tema artístico y patriótico que Valdelomar dio entre mayo de 1918 y noviembre de 1919 en las provincias peruanas que este ensayo de estética adquiere su impronta pedagógica. Propongo que *Belmonte* es el espacio textual donde Valdelomar elaboró una serie de conceptos estético-políticos que luego pondría en escena, a través de una serie de *performances*, en sus conferencias. La faena del torero en el ruedo es interpretada por Valdelomar como teorema geométrico y acto ético. En este sentido, Peter Sloderdijk, siguiendo la idea de Martin Heidegger de que “[T]he fundamental event of modernity is the conquest of the world as picture”, apunta:

The representation of the world with the globe is the decisive deed of the early European enlightenment. It can be said definitively that originary philosophy was the radical change to monospherical thought – the demand that entities in general be interpreted through the formal idea of the sphere. With this formalizing gesture, thinking individuals were bound to a strong relationship with the center of their existence and sworn to the unity, totality and roundness of existence. From this proceeds the geometry of ethics and aesthetics: first come the sphere, then morality. (Sloderdijk 2009: 31)

La faena del torero y la *performance* del conferencista en su gira nacional, concebida como un acto patriótico, se iluminan mutuamente para explicitar la naturaleza de suplemento que tiene la cultura en relación al proyecto político del estado-nación (Lloyd y Thomas 1998: 5). En este momento clave de teorización, la estética universal de Valdelomar deviene pedagogía nacional al articular la máquina abstracta de la estética y ética trascendentales y la representación del territorio nacional. Más allá del *Ariel* de Rodó, del cual sin duda es deudor, Valdelomar desarrolló en los últimos años de su vida una teoría cultural que a, través de la *performance* del artista (torero o poeta), actualizaba tanto la capacidad de armonización de los fragmentos culturales como el peligro de catástrofe o ruina al que se abrían el lance mortal de la corrida o la creación poética. De este modo la *performance* artística es ambigua: tanto un suplemento cultural del proyecto modernizador del estado como un crítica al mismo al hacer visible sus fisuras.

La aparición de Belmonte en la limeña plaza de toros de Acho un año antes de la publicación del ensayo de Valdelomar era la manifestación de una ética y una estética modernas que prometían la superación de la herencia colonial en la sociedad postcolonial a través de la profesionalización de la actividad artística.

El filósofo peruano Alejandro O. Deustua en un texto de 1939 titulado *Cultura política* proponía, inspirado en la filosofía de la cultura del alemán Alois Dempf, que el sistema de las profesiones era la solución de las antinomias

(“aparentes”, según Deustua) que permean de conflictos morales la sociedad: individuo y comunidad, personalidad y bien común, amor y ley, hombre y familia, hombre y mujer, clase y estado. (4)

En este contexto, el estilo de Belmonte se convierte en una metáfora muy apta para hablar sobre la transición desde la sociedad oligárquica enraizada en la Colonia a la sociedad de la modernización neocolonial y el mercado mundial. Según Valdelomar, el toreo de Belmonte introduce un principio de armonización que coordina en una unidad orgánica los fragmentos dispersos de las culturas tauromáquicas hispánicas. En *Belmonte* el arte del toreo como estética moderna se convierte en la promesa de integración de los fragmentos culturales del Perú postcolonial, cuya realización vendrá de la mano de la *performance* del artista como el profeta de una nueva religión. La recepción que la prensa dio a las conferencias de Valdelomar confirman este punto. En una breve nota del 31 de mayo de 1918 aparecida en *La industria* de Trujillo, el reportero vívidamente informa que

El escritor desarrolló el tema ya anunciado de Ideales de la Estética Moderna con criterio francamente revolucionario, pero también profundamente humano. Revisó el proceso estético desde los orígenes del hombre hasta los tiempos actuales. Sentó el principio aparentemente atrevido de que la Estética comienza a ser y será la única religión posible en la tierra, pues ya las otras fracasaron tiempo atrás. (...) Expresó el rol elevadísimo y orientador del artista. Le asignó el primer puesto en la sociedad humana. Demandó para él respeto, acatamiento, amor y comprensión. (“De arte” 371)

Valdelomar fue uno de los primeros en analizar seriamente el quiebre que el estilo de Belmonte produjo en la historia del toreo. Desde un punto de vista técnico, el diestro sevillano revolucionó radicalmente el arte taurino al introducir en la práctica del arte un principio metafísico. Antes de Belmonte el ruedo era un sistema de territorios heterogéneos que el torero y el toro no compartían, situación representada por Francisco de Goya en su serie de grabados *Tauromaquia* (1815), especialmente en aquellos donde el toro es mostrado como el amo del juego y los toreros como una masa humana informe y sin jerarquía.

Mario Carrión, crítico taurino y torero activo en los años cincuenta del siglo XX, comenta sobre la tauromaquia del siglo XVIII:

El toreo a pie tuvo sus inicios de una manera muy desorganizada al principio del siglo XVIII. Era como un circo, con los toreros realizando originales, atrevidos y, a veces, sádicos pases, completamente carentes de arte. En la segunda parte de ese siglo, la tauromaquia comenzó a tomar la forma de un espectáculo orgánico. Toreros profesionales, tales como “Costillares”, Pedro Romero y “Pepe-Illo” con sus invenciones y sus técnicas les infundieron a la fiesta brava un cierto orden, sin eliminarle completamente su tono carnavalesco. Este aspecto del toreo de aquella época puede percibirse en los cuadros y dibujos de *La Tauromaquia* del genial Goya. (“Belmonte y ‘Manolete’: las columnas de Hércules del toreo moderno”)

Valdelomar concibe la historia del toreo como el progreso desde el caos hasta el orden y la belleza y, desde esta perspectiva, el toreo, al igual que la literatura latinoamericana desde fines del siglo XIX, experimenta un proceso de profesionalización e institucionalización. Las características carnavalescas y los rasgos populares de la tauromaquia tenían que dar paso a un arte que pudiera enfatizar su valor ético y así encarnar, a través de la *performance* de la corrida, la idea de nación.

Modernización/modernidad: la metáfora del toreo

El cronista limeño Antonio Garland afirmaba en 1948 que la “evolución política nacional” de finales del siglo XIX y principios del XX “casi vino a coincidir con una progresiva mejora de nuestros espectáculos taurinos” (Garland 1948: 118). Según esta perspectiva, el toreo, aunque no renunciaba a su aura de heroicidad y tragedia (como queda claro por el epíteto *el trágico* en el título del ensayo de Valdelomar), había empezado a transformarse en una expresión estética moderna. Para modernizarse tenía que dejar ser una actividad donde lo que contaba principalmente eran el coraje y la técnica del diestro (lo que en la jerga taurina se llama “facultades”) y, de esta manera, incorporar una visión racional, ética y estética de la tauromaquia. Tanto la creación de una estética propia del arte taurino como la creciente profesionalización del torero coincidieron, siguiendo a Garland, con la modernización socioeconómica que exigía la formación del estado-nación peruano. El 23 de diciembre de 1917, con el debut del torero sevillano Juan Belmonte en el foso de Acho, se produjo una “epifanía” (Garland 1948: 132) que cambiaría la historia del arte taurino en Perú y que era sintomática de un más vasto proceso de cambio en la sociedad peruana.

Efectivamente, la *performance* de Belmonte coincidía con la formulación de políticas culturales que buscaban suplementar el proceso de modernización socioeconómica. En ese contexto la idea de que Belmonte viene a “reformular y pulir los gustos de nuestra afición” (Garland 1948: 118) se puede entender como una metáfora para hablar de la formación de un público moderno como la condición necesaria para una transformación colectiva mayor. Durante el primer mandato presidencial de Augusto Leguía (1908-1912) se hicieron reformas económicas y sociales con el fin de industrializar al Perú, proceso de modernización que requería la contraparte cultural de la modernidad estético-literaria. Lo que Garland dice de la afición taurina en este pasaje es, de hecho, aplicable al concepto de público en general en las primeras décadas del siglo XX en Perú. Fanni Muñoz Cabrejo argumenta que las reformas urbanas en Lima entre 1849 y 1919 revelan el alcance de la campaña modernizadora de las elites a través de una serie de regulaciones (sobre todo ordenanzas municipales) que intentaban reformar las costumbres del público y, en última instancia, formar una cultura moderna y un público adecuado a tal cultura (2011: 160). Desde el siglo XVIII, con las reformas borbónicas, el toreo empezó a ser criticado como

una diversión bárbara que retrasaba el progreso social (156). Sin embargo, y a pesar de la opinión de parte de la elite que achacaba al espectáculo taurino las costumbres moralmente reprobables de las masas urbanas (156-157), la tauromaquia era considerada por otra sección de la elite un arte digno de ser preservado.

En lo que sigue propongo que Abraham Valdelomar, basándose en las ideas desarrolladas en su ensayo *Belmonte, el trágico*, plantea a través de conferencias públicas la construcción de un público moderno a nivel nacional a través de la estética. Los conceptos estéticos y éticos que Valdelomar desarrolla en *Belmonte* serán los instrumentos que va usar en su programa de conferencias en las provincias peruanas para transmitir la idea que el arte y la patria son los dos pilares de la nacionalidad, elementos culturales que debían acompañar, y suplementar, el traumático proceso de la modernización neocolonial. Debido a su repentina muerte en noviembre de 1919 cuando se aprestaba a participar como diputado regional del Congreso Regional en la ciudad de Ayacucho, Valdelomar no pudo cubrir todo el territorio nacional con sus conferencias, ni llegar a Bolivia, como era su intención; sin embargo llegó a dar conferencias en Trujillo, Arequipa, Ica, y Chincha. En estas veladas culturales Valdelomar típicamente daba una conferencia de tema nacionalista seguida de “proyecciones luminosas” de obras de arte. Propongo que en estas ocasiones, Valdelomar aplicaba en su práctica pedagógica la teoría que había elaborado en su ensayo sobre *Belmonte*. Al igual que el torero que, con su genial arte tauromáquico, atraía a la afición hacia una percepción estética del arte taurino, Valdelomar hacía un llamado a sus públicos provincianos para que contemplaran estéticamente los objetos de arte, más allá de la técnica o el contenido. En la teoría que Valdelomar elabora al analizar el arte de Belmonte, el distanciamiento estético convierte lo que era ritual y participación en una expresión de la subjetividad política, lo que era un conjunto heterogéneo de prácticas en una unidad orgánica. Para Valdelomar, el público educado en esta práctica del distanciamiento estético es la vanguardia de la transformación sociopolítica requerida por la modernización económica. Valdelomar se ha dado a sí mismo la tarea de formar el público peruano en esta actitud a través de sus conferencias.

Belmonte se publica en 1918. Sabemos por un reportaje de César Vallejo del 18 de enero de ese año que el *Conde de Lemos* (seudónimo que Valdelomar usaba para firmar sus crónicas) ya tenía listo el manuscrito. Durante la entrevista el *Conde* le leyó a Vallejo fragmentos de ese texto y comentó acerca del viaje que estaba a punto de realizar a las provincias del norte peruano. El reportero le dice a Valdelomar que “esa gira será fecunda; que en especial podría aprovecharla en suscitar, rudimentariamente siquiera, el criterio artístico en esos pueblos, por medio de numerosas conferencias” (Vallejo 2000[1918]: 325).

La creación de un público genuinamente nacional a través de la prédica artística requería salir de Lima y sus estrechos círculos sociales e intelectuales.

El empeño de Valdelomar, según Vallejo, era “formar una especie de federación intelectual, con los mejores elementos de todo el Perú; y publicar una revista, órgano de esta nueva fuerza espiritual (...)” (2000[1918]: 327). Su viaje era entonces una especie de búsqueda de talentos para formar una especie de “selección nacional de la cultura” que representara orgánicamente el territorio del país. La doctrina estética que Valdelomar encapsuló en *Belmonte* era el instrumento que iba a aplicar en su gira para atraer a individuos con la llamada doble del arte y la patria.

Belmonte, el trágico: la geometría mor(t)al de la tauromaquia aplicada a la nación

El ensayo de Valdelomar empieza con una anécdota que sitúa a Pitágoras en un mediodía de la Antigüedad cargando sobre su cuerpo “la complicada y misteriosa máquina de su cerebro” (Valdelomar 2000[1918]: 25). En la versión de Valdelomar, el sabio griego escucha a lo lejos el sonido de un martillo golpeando un yunque. Pitágoras se acerca a la casa del herrero para descansar de una noche de insomnio en la que ha buscado “la razón categórica, la ley absoluta que regía el solemne concierto estelar”. Observa el filósofo al obrero trabajando y medita “que lo que era impulso, transformábase en fuerza y ésta en ritmo sonoro y musical” (Valdelomar 2000[1918]: 25). Un valor espiritual, la idea de forjar el hierro, “transformábase, por la voluntad, en una fuerza; y ésta, produciéndose periódica y armoniosamente, creaba un ritmo” (Valdelomar 2000[1918]: 26). Pero este ritmo, reflexiona Pitágoras, es un ritmo limitado y parcial, ya que se agota cuando la fuerza del golpe disminuye hasta desaparecer. Atando cabos y recordando fenómenos similares, el pensador llega a la conclusión de que debía existir un ritmo universal.

Para Valdelomar esta anécdota es el resumen de toda la estética occidental, antigua y moderna. La vibración de la materia, experimentalmente verificable por la física atómica, anima todo lo que vive (Valdelomar 2000[1918]: 27). La intensidad de la vibración y la cadencia del ritmo que se crea dan las características de los fenómenos observables: el átomo, el calor, la luz, el fluido, el espíritu y, más allá, el misterio, o Dios como límite de los ritmos. “Así, la evolución de la materia, es el recorrido de una escala rítmica” (Valdelomar 2000[1918]: 27). El ritmo universal de Pitágoras es la armonización de estas escalas. La perfección de los ritmos particulares la aportan los artistas, los héroes y los genios, ya que son los que más se acercan a ese límite llamado Dios. Estas consideraciones acerca del límite permiten entrever una teorización del arte preocupada por explicar la necesidad de los estados liminales en la creación de cualquier comunidad.

Valdelomar retoma en sus conferencias la imagen de la armonía musical en clave social:

Si acercáis al cordaje de un piano, un violín, y producís una nota en este instrumento, observaréis que en el cordaje del piano empiezan a vibrar determinadas notas, las que corresponden a aquellas que acabáis de producir. Mientras estas cuerdas responden a la llamada de la cuerda hermana, las otras permanecen mudas e indiferentes. Este fenómeno simbólico nos está dando la razón de vuestra presencia en la sala. (Valdelomar 2001: 464)

El arte debería ser el catalizador del vínculo social. La belleza, el arte, la poesía, en tanto actividades desinteresadas (que no están inmersas en el ser, no están *inter-esse*, siguiendo la etimología sugerida por Martin Jay) deberían producir la nota más amplia posible para convocar a la mayoría de la población bajo su llamada sagrada. Valdelomar pide a su público internalizar este ideal, al mismo tiempo que asegura a sus oyentes que, en realidad, ya lo han internalizado (“la razón de vuestra presencia en esta sala”) y lo que necesitan hacer es simplemente expresar ese hecho de forma conciente, es decir enunciar una posicionalidad *política*.

La figura del torero Belmonte le sirve a Valdelomar como punto de partida para explorar estas ideas de armonización social a través de la estética. El testimonio del propio Belmonte en su autobiografía de 1930 nos ofrece una idea de como estos conceptos atravesaban el ambiente intelectual de la época:

Salí al ruedo como el matemático que se asoma a un encerado para hacer la demostración de un teorema. Se regía entonces el toreo por aquel axioma lagartijero de “Te pones aquí, y te quitas tú o te quita el toro.” Yo venía a demostrar que esto no era tan evidente como parecía: “Te pones aquí, y no te quitas tú ni te quita el toro si sabes torear”. Había entonces una complicada matemática de los terrenos del toro y los terrenos del torero que a mi juicio era perfectamente superflua. El toro no tiene terrenos porque no es ente de razón, y no hay registrador de la Propiedad que pueda delimitárselos. Todos los terrenos son del torero, el único ser inteligente que entra en el juego, y que, como es natural, se queda con todo. (Chávez Nogales and Belmonte 1938: 153)

Belmonte se presenta en este pasaje como un geómetra que tiene que demostrar un teorema pitagórico con su propio cuerpo. En este teorema taurino-matemático el torero representa un punto estático y el toro un punto dinámico. El objetivo del torero es hacer gravitar tangencialmente al toro alrededor del punto estático (Fig. 2). En contraposición a las territorialidades múltiples del toreo barroco, la geometría de la tauromaquia moderna es moral: el punto fijo encarna la idea universal de armonía, en tanto que la bestia es una entidad irracional y amoral, un valor negativo que niega la armonización.

El impulso modernizador y estético del ensayo de Valdelomar trata a las culturas populares de la tauromaquia como fragmentos caóticos sin sentido artístico. El objetivo de *Belmonte* se nos presenta entonces como el retorno a una esencia unitaria y orgánica a través de la actividad del individuo genial (Belmonte, el torero) o de las intervenciones del estado-nación moderno cuya vanguardia la constituyen artistas e intelectuales. La naturaleza fragmentaria de la cultura en general es el campo donde esta actividad armonizadora se aplica.

La química moral de la tauromaquia en la periferia capitalista

En su artículo "On Ethnographic Surrealism" James Clifford estudia un tipo de actividad situada entre la etnografía moderna y la estética surrealista. Clifford estudia las relaciones entre estos dos campos intelectuales y sugiere que el periodo de entre guerras en Francia produjo un tipo de práctica intelectual "modernista" que transgredía las barreras que separaban la actividad científica y la artística. Clifford llama a esta actividad intelectual "modernista" (y no simplemente "moderna") para subrayar el carácter de movimiento o trabajo colectivo que esta actividad intelectual tuvo. Esta actividad modernista se caracteriza por una reflexión constante sobre el "orden cultural", en el sentido de que consideraba la fragmentación y yuxtaposición de valores culturales (que asociamos con la modernización, en contraste con la modernidad, que busca retornar a una unidad armónica) como un problema grave en sí mismo pero también como una oportunidad para construir nuevas formaciones sociales (Clifford 1981: 539). La relación entre estética surrealista y etnografía que se da en el tipo de actividad que Clifford estudia consiste entonces en una común sensibilidad frente a la cultura europea y sus normas –la belleza, la verdad, la realidad–, sensibilidad que ve a la cultura como un conjunto arbitrario de elementos susceptibles de ser analizados y comparados con otros conjuntos, igualmente posibles e igualmente arbitrarios (Clifford 1981: 541). Para los movimientos artísticos de la vanguardia europea, los objetos culturales traídos de otros continentes en las colecciones de viajeros y etnógrafos sirven para cuestionar su propio orden cultural. Accediendo a configuraciones culturales diferentes mediante el objeto artístico exótico (la máscara, el tótem, etc.) la estética surrealista y la ciencia social de la emergente etnografía moderna se instalan decididamente en un radical relativismo cultural, muy diferente del exotismo del siglo XIX. Para cada realidad local existía una posible realidad exótica que cuestionaba, relativizándolo a través de la ironía y el juego, el orden cultural propio. El movimiento surrealista y la etnografía moderna compartían este radical e irónico relativismo cultural, lo que llevó a una confluencia no explícita entre ambas esferas pero que se puede rastrear en las actividades de varios grupos de artistas y etnógrafos franceses de los años 20 y 30 del siglo XX. Clifford usa el término "etnografía" en un sentido amplio:

I am referring to a more general cultural predisposition which cuts through modern anthropological science and which it shares with modern art and writing. The ethnographic label suggests here a characteristic attitude of participant observation among the artifacts of a defamiliarized cultural reality. (Clifford 1981: 542)

En la Lima de principios de la segunda década del siglo XX, el relativismo cultural del surrealismo etnográfico (o de la etnografía surrealista, como podía ser el caso) se manifiesta en las múltiples actividades de los intelectuales peruanos. Con una diferencia, sin embargo: lo que para los intelectuales y artistas europeos era una oportunidad para cuestionar el orden establecido de

la cultura dominante, en muchos intelectuales latinoamericanos sirvió de base para proponer un concepto moderno de cultura nacional. Si para André Breton y los surrealistas, América era el espacio utópico donde la cultura y la vitalidad todavía eran una misma cosa, para los intelectuales latinoamericanos la metodología del surrealismo etnográfico abría la oportunidad de, por primera vez, construir una cultura nacional orgánica a partir del conjunto arbitrario de culturas y sociedades que eran los países salidos de la independencia.

Me interesa la definición que hace Clifford de esta actividad “modernista” porque ayuda a visualizar el tipo de procedimientos que, al nivel de la cultura, promovían los intelectuales y artistas latinoamericanos. Así, la modernidad andina se puede definir como la actividad modernista que intenta hacer de la falta una virtud. Es decir: la ausencia de unidad orgánica en los países andinos no era un obstáculo para la construcción cultural de la nación sino la oportunidad para activamente construir un orden cultural a partir de los fragmentos dispersos que constituían las sociedades andinas. La metodología del surrealismo etnográfico que estudia Clifford en los intelectuales franceses se puede encontrar también en la actividad de artistas e intelectuales andinos, especialmente en esa alianza tan idiosincrásica entre vanguardismo estético e indigenismo político que se produjo en Perú entre los años 1910 y 1930 (Zevallos Aguilar 2002; Unruh 1994). Pero la metodología del surrealismo etnográfico no es exclusiva del vanguardismo indigenista. Abraham Valdelomar, fue testigo en Europa de la efervescencia de los “ismos” y experimentó con las técnicas vanguardistas, pero ciertamente no era un escritor indigenista, a pesar de la apreciación que tenía por el pasado incaico. (Su temprana muerte en 1919 es anterior a la eclosión del indigenismo de vanguardia que se expresó en órganos de prensa como *Amauta*, *La sierra* y *Boletín Titikaka*.) En Valdelomar la metodología mencionada no es una simple copia de las técnicas vanguardistas y la preocupación etnográfica, antes bien se desarrolla de manera original como la alianza entre la ideología de la formación estética del ciudadano (elaborada en *Belmonte* y puesta en práctica en sus conferencias de provincia) y la construcción de una cultura nacional. Como vimos, a diferencia de Europa, donde los artistas e intelectuales aprovecharon la oportunidad que les brindaba el relativismo cultural para cuestionar un orden cultural que consideraban caduco y sin fuerza vital, demasiado racionalizado y planificado, en los Andes los intelectuales vieron más bien la oportunidad para crear un orden cultural unitario y orgánico. Este contraste entre Europa y los Andes se puede ilustrar comparando el ensayo de Valdelomar *Belmonte el trágico* (1918) y *Espejo de la tauromaquia* de Michel Leiris (1938, ilustrado por André Masson), ambos textos sobre el arte del toreo.

Para Leiris, “algunos acontecimientos, algunos objetos, algunas circunstancias muy infrecuentes” cumplen la función de ponernos en contacto con “lo más oculto e impenetrable” (Leiris 1998[1938]: 17) que hay en nosotros. Uno de esos acontecimientos es la actividad pasional, erótica o genital, pero no

es la única. Según Leiris, las “operaciones propiamente religiosas”, el ritmo en la experiencia estética y el placer por los juegos y deportes comparten la experiencia de una desviación o tangencia que pone en juego la relación entre el ideal y la mancha, la regla y la excepción. Los acontecimientos que nos ponen en contacto con la parte profunda de nosotros son

Agentes de una especie de química moral cuyas reacciones coloreadas iluminarían algunos remolinos confusos que se agitan en lo más recóndito de nosotros, esos hechos reveladores se vuelven cada vez menos frecuentes en una época como la nuestra, aplastada por la necesidad inmediata y situada de tal modo que el hombre parece a cada instante más resignado a ese divorcio de sí mismo representado por la hipertrofia del pensamiento lógico, o peor aún, por su entrega a un empirismo estrecho disimulado con habilidad relativa por la etiqueta: “realismo”. (Leiris 1998[1938]: 17)

Leiris buscó esa experiencia en las culturas no europeas o en los residuos de épocas anteriores que quedaban en la cultura europea. Tal el caso del toreo. Espectáculo trágico, entre el deporte y el arte, más que un deporte y más que un arte, el toreo pertenece a un horizonte cultural donde los ritos, los juegos, las fiestas, y el arte, a través de una violencia sacrificial, cumplen la función de establecer un pacto entre el ser humano y el mundo (Fig. 3). Lamentablemente, se queja Leiris, el arte ha dejado de “hundir profundas raíces en el entusiasmo colectivo”, de ahí que el toreo sea una especie de espejo donde el arte se puede ver reflejado para recobrar el primigenio impulso vital. El toreo es un arte porque sigue un ordenamiento riguroso y orgánico, emplea el ritmo para producir efectos en los espectadores y, también, maneja nociones de “sinceridad, de justificación de todos los actos, de su necesidad respecto al objeto buscado” a la vez que presenta el elemento de peligro que puede hacer naufragar al creador y a su obra. Sin embargo, más que un arte, la tauromaquia ofrece una imagen perturbadora “de nuestra concepción misma de belleza” al hacerle recuerdo al arte de sus orígenes en el ritual violento de la tragedia y haciendo referencia a un terreno fuera de la estética y anclado en las relaciones sociales. Por lo tanto, Leiris busca fuera de la modernidad europea una renovación de las fuerzas vitales de la cultura y a la vez postula una modernidad alternativa, una modernidad que impide, escribe citando a Charles Baudelaire “el vacío de la belleza abstracta e indefinible”. Leiris rescata de Baudelaire la afirmación de que

ninguna belleza sería posible sin la intervención de algo accidental (desgracia o contingencia de la modernidad) que extraiga lo bello de su estancamiento glacial, como el Uno sin vida pasa a lo Múltiple concreto a costa de una degradación. (Leiris 1998[1938]: 26)

Esta modernidad mira hacia la estética del juego y del ritual de las culturas no europeas para renovar su propia concepción de arte relativizando el orden cultural.

La situación enunciativa de Valdelomar es distinta. En primera instancia se podría pensar que Valdelomar se adelanta a Leiris pero que, en esencia, dice lo mismo. Sin embargo, el toreo a pesar de que es descrito de manera similar, cumple una función diferente. Al igual que Leiris, Valdelomar cree que el toreo es un espejo de la realidad profunda de la humanidad: “Solo en este arte perfecto, maravilloso, desconcertante y único, se simula el más alto sentido de la vida” (Valdelomar 2001b[1998]: 57). Y el sentido “ético” que Valdelomar encuentra en el toreo es la lucha del hombre contra el Mal. El hombre contra el Mal, es literalmente el sujeto masculino llamado Juan Belmonte, famoso torero español y amigo del autor, frente a los aspectos negativos de la realidad. Por lo tanto se observa en el texto de Valdelomar una preocupación que está ausente en el ensayo de Leiris: la construcción de una masculinidad moderna aparejada a la formación de un carácter nacional que tiene como modelo el héroe-genio-mártir (Jesús-Nietzsche-Belmonte). El torero Belmonte es un Prometeo enfrentado a lo trágico, lo fatal, para crear una cultura en la que haya una unidad orgánica (2001b[1918]: 44). Valdelomar es conciente, al igual que los artistas de vanguardia europeos, de la arbitrariedad de todo orden cultural. La diferencia radica en que para Leiris el orden cultural exótico tiene una vitalidad que el orden cultural propio carece, mientras que Valdelomar parte de otro conjunto de problemas, no relacionados con la decadencia de la cultura occidental, sino con la construcción de una cultura de tipo occidental en la periferia moderna.

La metodología del surrealismo etnográfico funciona yuxtaponiendo de manera lúdica elementos culturales en un contexto desplazado. De esta manera Valdelomar es capaz de crear la figura de Belmonte (torero andaluz) como la de un genio que encarna el espíritu de una raza y de una posible nación futura para el Perú. En el texto de Leiris no existe la preocupación constructiva que requiere la idea de nación, su intención es deconstructiva. Valdelomar, en cambio, se plantea la utilidad del mito del toreo en la formación de ciudadanos. En Leiris, el pacto entre hombre y mundo que el rito o la fiesta establece, es simplemente la conciencia de la absoluta relatividad de la situación humana. En contraste, en Valdelomar hay una voluntad constructiva que constantemente llena el vacío de la existencia humana con imágenes concretas de una comunidad nacional posible.

Coda: más allá del *Ariel* de Rodó

De cierto modo *Belmonte* es un ejemplo de *arielismo*, tendencia cultural fundada por José Enrique Rodó en su ensayo *Ariel* (1900). De forma similar que en Rodó, el texto de Valdelomar contiene llamados a la acción dirigidos a la juventud de “Nuestra América” junto a una teorización sobre el arte como vehículo de identidad. Incluso, igual que en el *Ariel* de Rodó, en *Belmonte* podemos encontrar la simplista oposición entre la civilización hispánica, basada en la

espiritualidad y la generosidad, y el barbarismo anglo-sajón, caracterizado por el materialismo y la codicia.

Pero estas características comunes no hacen justicia a un texto que es más que una simple extensión del *Ariel* y su argumento estético-político. A diferencia del ensayo de Rodó, en el cual el arte es un vehículo de formación identitaria dirigido únicamente a las élites, en *Belmonte* Valdelomar promueve un nacionalismo cultural potencialmente capaz de incluir a una multiplicidad de sujetos sociales en la unidad del estado. *Belmonte* intenta responder a la pregunta de *cómo* realizar esa integración, y sobre todo *quiénes* pueden ser integrados. La respuesta viene dada por una democratización (limitada y relativa) de los principios de la educación estética, la cual debería lograr una armonización a nivel espacial (el territorio nacional) y social (la estratificación heredada de la Colonia). Aunque la obra de Valdelomar es deudora del arielismo, algo notorio sobre todo en su vocación activista, sus argumentos estéticos y políticos trascienden la visión elitista de Rodó al introducir temas como los del límite y la catástrofe que serán retomados por los escritores y pensadores posteriores. Si la actividad del genio (*Belmonte*, el propio Valdelomar) realiza la integración armónica de los fragmentos en una unidad orgánica, estableciendo límites y bordes en el proceso, al mismo tiempo, esta actividad esta amenazada por la catástrofe de la disonancia, la locura y la muerte.

Mas ocurre que cada persona tiene un sistema rítmico determinado; este aspecto, esta proporcionalidad rítmica individual, es lo que constituye la *personalidad*. Ocurre con este sistema rítmico personal lo que ocurre con la vibración de una cuerda, que para producirse la armonía es menester que sólo suenen los múltiplos de un valor. Cuando esto no se realiza la armonía se quiebra o da resultados negativos. (Valdelomar 2001b[1918]: 28)

La llamada nacionalista a través del arte que hace Valdelomar en sus conferencias encuentra su propio límite en la teoría estética de *Belmonte*. Si, como apunta Peter Sloterdijk, el nacimiento de la ética y la estética, como eventos propiamente modernos, se debe a la demanda metafísica que todos los entes sean interpretados a partir de su posición en una totalidad que se concibe como una esfera única (Sloterdijk 2009: 31), entonces la teoría y la *performance* de Valdelomar exponen el límite de la geometrización del proyecto moderno. El entusiasmo por la figura del héroe trágico y genial no esconde las fisuras de la esfera en la que las actividades del artista se realizan. Por eso es que la obra de Valdelomar es más que una simple extensión del arielismo y del modernismo en la literatura de la vanguardia latinoamericana; los temas del límite y la catástrofe serán asumidos como propios por escritores como Vallejo, y pensadores como Mariátegui como punto de partida para una poética donde la disonancia y la fragmentación serán reevaluadas y resemantizadas.

BIBLIOGRAFÍA

- CARRION, M. "Belmonte y 'Manolete': las columnas de Hércules del toreo moderno" [Consulta 20 noviembre 2014]. Disponible en: <<http://www.carrionmundotoreo.com/>>
- CHAVEZ NOGALES, M. y BELMONTE, J. (1938), *Matador de toros*, Santiago, Ercilla.
- CLIFFORD, J. (1981), "On Ethnographic Surrealism", *Comparatives Studies in Society and History* 23.4, 539-64.
- DEUSTUA, A. (1939), *Cultura política*, Lima, Empresa Editora de "El Callao".
- GARLAND, A. (1948), *Lima y el toreo*, Lima, Librería Internacional del Perú.
- JAY, M. (2003), "Drifting into Dangerous Waters. The Separation of Aesthetic Experience from the Work of Art", *Aesthetic Subjects*, Matthews, P.R. and McWhirter, D.B. (eds.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 3-27.
- LEIRIS, M. (1998[1938]), *Espejo de la tauromaquia*. Trans. Aurelia Alvarez Urbajtel. Mexico, Aldus.
- LLOYD, D. y PAUL, T. (1998), *Culture and the state*, New York, Routledge.
- MUÑOZ CABREJO, F. (2011), "The New Order: Diversions and Modernizations in Turn-of-the-Century Lima", *Latin American Popular Culture since Independence: An Introduction*, ed. Beezley, W.H.; Curcio-Nagy, L.A., Rowman & Littlefield Publishers, 2011
- MUÑOZ CABREJO, F. (2001), *Diversiones públicas en Lima, 1890-1920: La experiencia de la modernidad*, Lima, Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú.
- SLOTERDIJK, P. (2009), "Geometry in the Colossal: the Project of Metaphysical Globalization", *Environment and Planning D: Society and Space* 27, 29-40.
- UNRUH, V. (1994), *Latin American vanguards: the art of contentious encounters*, Berkeley, University of California Press.
- VALDELOMAR, A. (2001), "Arte y patria", *Obras Completas*, Ricardo Silva-Santisteban (ed.), vol. 4. Lima, Ediciones Cope / Departamento de Relaciones Públicas de PetroPerú, 461-68.
- VALDELOMAR, A. (2001b [1918]), "Belmonte, el trágico: ensayo de una estética futura, a través de un arte nuevo", *Obras completas*, Ricardo Silva-Santisteban (ed.), vol. 4. Lima, Ediciones Cope / Departamento de Relaciones Públicas de PetroPerú, 11-91.
- VALLEJO, C. (2000 [1918]), "Desde Lima: con el Conde de Lemos", *Valdelomar por él mismo*, Ricardo Silva-Santisteban (ed.), vol. 2, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 325-27.
- ZEVALLOS AGUILAR, U. J (2002), *Indigenismo y nación: los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Fodo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú.